Digitized by the Internet Archive
in 2018 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/diekunstunsererz1119unse

DIE

KUNST UNSERER ZEIT.

EINE CHRONIK

DES

MODERNEN KUNSTLEBENS.

MÜNCHEN
FRANZ HANFSTAENGL

ALLE RECHTE VORBEHALTEN

KGL. HOF- UND UNIVERSITÄTS-BUCHDRUCKEREI DR. C. WOLF & SOHN.

THE GETTY CENTER
LIBRARY

Inhalts-Angabe.

1900. I. HALBBAND.

Literarischer Theil.

	Seite
Heilmeyer, Alexander. Raffael Schuster-Woldan	1
Meurer, Prof. Dr. Carl. Die neue Pietà von Joseph Reiss	29
Soissons, Graf S. C. von. Giovanni Segantini	45
Spier, Frau Dr. Anna. Hans Thoma	61

Vollbilder.

	Seite
Benlliure, J. Musikalische Matinée	40
Blaas, E. v. Abgeblitzt	36
Brandt, J. Reiterkampf	30
Herger, Edm. Wotanszug	32
Lenbach, Franz von. Bildniss des Nordpolfahrers Fridtjof Nansen	32
Oesterley, C. Heimkehrende Fischer	40
Schuster-Woldan, Raffael. Selbstbildniss	4
— Sonnet	4
— Porträtstudie	8
— Madonna	8
— Mädchen im Freien	12
— Bildnis der Frau von d. G.	12
— An den Pforten der Dämmerung	16
— Diana	20
— Abendgang	20
— Im Wehen des Mittags	24
— Mädchen im Grünen	24
— Legende	26
— Bildniss der Frau Klärchen R., Jena	26
Segantini, Giovanni. Frühlingsnacht	48
— Kindsmörderinnen	48
— Der Glaube tröstet den Schmerz	52
— Der Lebensengel	52
— Evocation der Musik	56
— Mittag	56
Thoma, Hans. Wächter vor dem Liebesgarten	68
— Die Gerbermühle	68
— Im Wiesengrund	76
— Dämmerung im Buchenwalde	76
— Hans Thoma	84
— Frau Cella Thoma	84
— Felsenthal	88
— Christus und Nicodemus	92
— Flussufer	92
— Die Händlerin	100
— Knabe am Bach	100
— Die Lautenschlägerin	108
— Parkansicht aus einem Fenster	108

Textbilder.

Achtermann, Wilhelm. Pietà	36
Dupré, Giovanni. Pietà	35
Hofmann, Karl. Pietà	37, 38
Kopf, Josef von. Pietà	33
Michelangelo. Pietà	31
Reiss, Josef. Pietà	30, 40, 41, 42, 43
Rietschl, Ernst. Pietà	32
Schuster-Woldan, Raffael. Studien	1, 7, 11, 12, 20, 21, 22
— Porträt einer Dame	3
Schuster-Woldan, Raffael. Kinderstudie	4
— Römische Frau	5
— Akt	7
— Morgen und Nacht	9
— Lukretia	13
— Aktstudie	15
— Porträtstudie	16
— Bildnisse	17, 19
— Studienkopf zur Legende	20
— Bildniss d. M. v. R.	21

Seite

Schuster-Woldan, Raffael. Studienkopf . 23, 27
— Die Malerin (Studie) 24
— Bildniss einer jungen Dame 25
— Bildniss der J. J. 26
— Daphne 28
Segantini, Giovanni. Selbstbildniss 45
— An der Stange 47
— Schafherde im Mondschein 48
— Ave Maria bei der Ueberfahrt 49
— Ein Opfer 50
— Rückkehr nach der Heimath 51
— Wiegenlied 52
— Die letzte Arbeit 52
— Frühlingsfutter 53
— Bergbewohnerin aus Graubünden . . . 54
— Meine Modelle 55
— Zwei Mütter 55
— An der Tränke 56
— Zwei Mütter 57
— Rückkehr in den Stall 57
— Gewandstudie 58
— Fragment zu dem Gemälde „Ave Maria“ 59
— Mittagszeit 60
Thoma, Hans. Religionsunterricht 63
— Raufende Knaben 65
— Blick in's Thal 66
— Feierabend 67
— Bernau 68
— Zwischen den Mauern von Sorrent . . . 69

Seite

Thoma, Hans. Die Quelle 70
— Ruhe auf der Flucht 71
— Vater Faun 73
— Sirenen 73
— Oberursel 75
— Kastanien 75
— Der Feind sät Böses 77
— Bauernkind 79
— Stressa 81
— Waldshut (1869) 81
— Hexentanz 83
— Hühnersiesta 85
— Meine Mutter, 88 Jahre alt 87
— Junges Mädchen 89
— Marie Laroche 91
— Otto Scholderer 91
— Siegfried 93
— Das Paradies 95
— Das Meerwunder 97
— Harpye 99
— Die Faunfamilie 101
— Schwarzwaldthal 103
— Mamolshain im Taunus 103
— Monte Baldo 105
— Schwarzwald 107
— Bernau-Oberlehen 109
— Die Briefschreiberin 110
— Porträt 111

Raffael Schuster-Woldan. Studie.

RAFFAEL SCHUSTER-WOLDAN

VON

ALEXANDER HEILMEYER

Die jüngste Bewegung in den bildenden Künsten, welche vorzugsweise der Malerei als Selbstzweck kräftigen Vorschub geleistet hat, die das Recht des individuellen Empfindens betonte, hat trotz des vielen Guten, das hiemit zu Tage gefördert wurde, dem ideellen Bedürfnisse unserer Zeit nicht Genüge gethan.

Die Darstellungen des nackten Naturalismus in Leben und Empfindung haben den Mangel einer harmonischen Ausgestaltung des ideellen Gehaltes unserer Kultur fühlbar gemacht. Die vornehmsten Geister und Gemüther fliehen unbefriedigt aus dieser Erscheinungswelt in jene fernen Zeiten zurück, wo Kunst und Leben in der künstlerischen Darstellung einen mehr harmonischen Ausdruck gefunden haben. So ist es zu verstehen, dass eine so ausgebildete, abgeschlossene Welt, wie sie die Renaissance in Italien gezeitigt hat, uns heute noch viel näher steht als bei oberflächlicher Betrachtung erscheinen mag.

Unter den wenigen Erscheinungen, die nach klarer Ausgestaltung des modernen Empfindens ringen, und doch den höheren, idealen Anforderungen an die Kunst gerecht werden wollen, tritt uns Raffael Schuster-Woldan als eine sympathische entgegen. In seinen Bildern webt und lebt eine eigene Welt, eine Welt der Schönheit. Eine Schönheit, die duftig und thaufrisch wie eine Blume im

goldigen Morgensonnenglanz erstrahlt, spiegelt sie sich im leuchtenden Gewölke der Landschaft, erfasst uns in der Gestalt eines jungen Mädchens voll Anmuth und keuschen Liebreizes, im «Wehen des Mittags», in der «Dämmerung des Abends» und auf luftiger «freier Höhe». In diesen grösseren Darstellungen schwingt sich des Künstlers Genius in die Sphären freier, malerischer Dichtung empor, in welcher die ideellen Werthe unserer Zeit in vollendete Formen gefasst werden.

So sensible, feinfühlige Naturen wie Raffael Schuster-Woldan können sich wohl nur unter dem Einfluss wahrer Bildung entwickeln; sie sind Blüthen einer reifen Kultur.

Als der Sohn des preussischen Amtsgerichtsrathes Heinrich Schuster wurde Raffael am 7. Januar 1870 zu Striegau in Schlesien geboren. Er besuchte zuerst das Gymnasium zu Liegnitz, später das Ludwigsgymnasium zu München. Jenen hellen Drang, in Bildern zu offenbaren, was die Seele bewegt, hat der Sohn wohl vom Vater geerbt, der unter dem Namen Heinrich Woldan auch als Schriftsteller engeren Kreisen bekannt war.*) Sein inneres Anschauen und Empfinden hat ihn daher wohl von Anfang an zu künstlerischer Bethätigung gedrängt, und so mochte es kommen, dass bei seinen späteren Besuchen in den Werkstätten von Münchener Künstlern, wo er die individuell verschiedene Art der Naturauffassung beobachtete, in ihm die Erkenntniss reifte, dass er nur im schaffenden Berufe des Künstlers seinen höchsten Wunsch, sich seine eigene, ruhig vornehme Welt, die er noch unklar und verschwommen in seinem Innersten träumte, auszubauen, der Erfüllung näher bringen könne. So begann er 1887 mit siebenzehn Jahren seine Studien als Maler und erhielt zuerst von Münchener Meistern im Zeichnen nach der Natur Privatunterricht. Daneben wandte er sein Hauptinteresse den alten Meistern zu, vorzugsweise waren es in dieser Zeit die Rembrand'schen Radirungen im Münchener Kupferstichkabinet, die ihn anzogen.

Frank Kirchbach hielt damals in München eine Malschule. Bei ihm trat Raffael Schuster-Woldan später ein, und als sein Lehrer, einem Rufe folgend, an das Städel'sche Kunstinstitut nach Frankfurt übersiedelte, zog er ihm mit einigen Kollegen nach. In den Herbst 1889 fällt ein kurzer Aufenthalt in Paris, das damals als Mekka der Maler galt. Unserm Künstler jedoch missfiel die Art an der Seine, es war keine Atmosphäre, die ihm behagen konnte. Er äusserte sich darüber einmal selber, es sei damals geradezu Mode gewesen, nach Paris zu gehen, und man sei ausgelacht und nicht verstanden worden, wenn man sich nach Italien hingezogen fühlte. Frankfurt hat der Maler dann bald verlassen. Es entwickelte sich mehr und mehr der Sinn für's Koloristische, wobei ihm aber sein noch mangelhaftes Können in der Formengebung nicht entging. In strenger Selbstzucht unterdrückte er vorläufig diesen Hang, um nur Zeichenstudien obzuliegen. Er zog sich in das damals bei Malern noch wenig bekannte Dinkelsbühl zurück und trieb hier längere Zeit streng figürliches Zeichnen. Diesem Aufenthalt folgte ein solcher in Rothenburg an der Tauber, wo er dann schon nebenher die ersten Naturstudien im Freien malte. Im Sommer 1890 besuchte er die Nordseeküste und Helgoland und widmete sich dort ganz dem Studium der Landschaft, was ihn jedoch nicht abhielt, noch im Herbst desselben Jahres an der königlichen Akademie zu München bei Professor Hackl wiederum fleissig zu

*) Eine Sammlung seiner Gedichte «Aus sonnigen und rauhen Stunden» in der J. B. Metzler'chen Buchhandlung, Stuttgart 1883 erschienen.

zeichnen. 1891 im Spätjahr machte Schuster-Woldan seine erste italienische Reise, auf welcher er zunächst von der italischen Landschaft einen nachhaltigen und nachwirkenden Eindruck empfing, den man in seinen ersten Skizzen und Bildern deutlich erkennen kann. Abermals kehrte er zur Akademie zurück, geweckter, unruhiger, sich selber suchend, jedoch nur, um ihr Ostern 1892 ganz den Rücken zu kehren.

Er war der Schule entwachsen. Von dieser Zeit an schreitet er, die eigene Art entwickelnd vorwärts, kostet zum ersten Mal das Hochgefühl befreiten Schaffens, beginnt als Maler den Kampf des Individuums gegen die Gattung. Er malt sein erstes Bildniss mit individuellen Zügen. Es stellt eine junge Dame dar, welche auf einem Felle kniet. Hier tritt schon der besondere Zug, das Dargestellte für sich selber sprechen zu lassen, das Vermögen einer innerlichen Auffassung deutlich hervor. Die junge Dame kniet auf einem Fell und stützt sich mit beiden Händen darauf. Man sieht, sie gibt sich gern in dieser Weise, sie hat offenbar die Gewohnheit, diese Haltung anzunehmen. Der Maler fand im Suchen nach der Seele glücklich ihren Ausdruck in Augen und Mund. Es spricht aus dieser Wiedergabe von Farbe und Formen schon ein gereiftes Verständniss und grosse malerische Fertigkeit. Wie ist das ganze Bild zusammengehalten! Die braunen und grauen Töne als warmer Hintergrund für die frische Erscheinung des Mädchens, die aus der grossen hellen Masse des Felles klar und weich herausgebildet ist wie in Thon modellirt. Mit echt malerischer Freude am Vorwurf, mit Liebe und Fleiss hat er auch das Einzelne durchgebildet, die Hände beobachtet und in ihrer charakteristischen Haltung und Form wiedergegeben, die Bewegung ebenso lebenswahr wie anmuthig festgehalten. Wenn man berücksichtigt, dass das Jahr 1893, das eigentliche Geburtsjahr der Secession, eine Zeit tollster malerischer Umtriebe war, so muss man über die selbständige Haltung des Bildes staunen, und es überrascht uns des jungen Malers vornehme Zurückhaltung von der Mode des Tages. Dieses Bild, zusammen mit dem gleichzeitig entstandenen Porträt einer alten Dame, fand Aufnahme in der vierten Jahresausstellung im Glaspalast.

Raffael Schuster-Woldan. Porträt einer Dame.

Neben solchen Porträtstudien beschäftigte sich der Immerthätige im Sommer viel mit dem Studium der Landschaft. Das Verständniss für dieselbe in ihrem verschiedenen Charakter eignete er sich schon frühe an. Mit gutem Aug' und fertiger Hand hat er die eigenthümlichen Züge hauptsächlich der Voralpen und des deutschen Mittelgebirges festgehalten. Die reizvollen Berge und Thäler des Thüringerlandes mit den blauen magischen Fernen, die sattgrünen Triften des bayerischen Alpenvorlandes mit den scharfbegrenzten Bergkonturen im Hintergrunde sind in den ersten Bildern oft wiederkehrende landschaftliche Züge. Später bringt er in seinen Bildern auch Motive aus der italienischen Landschaft, deren malerischen Gehalt er schon auf seiner ersten Reise erkannt hat. Aber auch hier schildert er vorzugsweise Gegenden, welche einen ähnlichen Charakter aufweisen, wie grünumkleidete, wellige Höhenrücken mit Aussichten auf weite Ebenen, auf ferne duftige Bergspitzen oder auf einen schmalen silbergrauen Streifen am Horizont, das Meer. Oft werden beider Züge in die Gesammtstimmung des Bildes getaucht und darin verwoben, indem sie als idyllische Durchsichten und als landschaftlicher Hintergrund gebraucht werden. Sie helfen das Gleichgewicht bei der Vertheilung der Massen herstellen, den Accord der Farben erhöhen oder ihn dämpfen. Das eifrige vorhergehende Studium und spätere Hereinziehen der Landschaft in seine grösseren Kompositionen zeigt, wie des Malers Streben von Anfang an auf das ganze umfangreiche, stoffliche Gebiet seiner Kunst gerichtet war und wie er sich der dadurch erreichten höheren harmonischen Bildwirkung und Stimmung wohl bewusst ist.

Raffael Schuster-Woldan. Kinderstudie.

Erstaunlich reif und fertig bringt seine Kunst dies alles zur Darstellung in dem Bilde «An den Pforten der Dämmerung». Kühle des Frühabends, krystallhelle Luft in blauen und gelben Tönen, die eigenthümliche Helle, die dem Nahen der Nacht vorangeht. Gross, raumerfüllend ragen zwei Gestalten hervor; die eine breit mit dem Rücken im Vordergrund, den Kopf im Profil zeigend, scharf umrissen in prachtvoller Kontur hält auf der linken Hand einen Falter. Leise schwirren seine Flügel im Weben der Dämmerung. Hinter ihr sieht ein Kind hervor, lieb und kindlich hält es eine reife Frucht in der Hand, schattenspendendes Kastanienlaub als Hintergrund. Sind hier dunkle Massen zusammengehalten, so öffnet sich rechts hinaus ein weiter Ausblick in die lichte Landschaft mit ihren welligen, bewegten Bergrücken und saftig grünen Wiesen im Thale. Davor erhebt sich die andere Frauengestalt in kühles Weiss gekleidet. Dunkeläugig, fast schwermüthig schaut sie in's Weite, ein

Raffael Schuster-Woldan pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Selbstbildniss

Raffael Schuster-Woldan pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Sonnet

Raffael Schuster-Woldan. Römische Frau.

edelgeschnittenes, plastisch geformtes Antlitz, dunkle Flechten umschliessen es, und Herbstzeitlosen sind zum Kranze um ihr Haupt gewunden. Ahnen der Nacht, geheimnissvolle Dämmerung, webendes Leben. Das schwache Licht umspielt sie mit fahlem Scheine.

Der Maler gibt hier zum ersten Mal in einem Bilde einer tiefen poetischen Stimmung Ausdruck, und im weiteren Laufe seiner Entwickelung stehen solche Bilder als Merkzeichen seines Empfindens und Strebens bedeutsam am Wege. Die erste reife Frucht junger Jahre, die erste seelisch durchgearbeitete, empfundene Komposition! Ein gewichtiger Ernst, echte, ehrliche Vertiefung in den Stoff und darin niedergelegtes, laut sprechendes Zeugniss für erworbenes und sicher beherrschtes Können! Der Sinn des Malers ist hier ganz auf die Form gerichtet als auf das Wesentlichste der Erscheinungen, und in der Form, weniger in der Farbe, drückt er die innere Stimmung aus. Das Bild hat desshalb im Kolorit etwas ungemein Klares, kräftig Frisches gegen andere der Folgezeit. Dieses Werk ist bei seinem ersten Auftreten vollständig übersehen worden, man hat es nicht nachempfinden können. Jetzt, wo Reflexe weiter zurückliegender Epochen hereinspielen, wo man wieder mehr von solchen Erscheinungen hält, wo man ein Bild nicht allein des malerischen, reizvollen Kolorits wegen schätzt,

jetzt wird man dieses Bild vielleicht besser verstehen. Merkwürdig und als Beweis innerer Haltung und Fertigkeit ist es anzusehen, wie gegenüber den malerischen Bestrebungen der Zeit hier der Künstler an sich festgehalten hat. Nur eine solche Stärke und Selbständigkeit konnte ihn gegen den tosenden Strudel der Umsturzbewegung, der Viele kopflos machte und mit sich riss, schützen. Ganz ging zwar diese Bewegung auch an ihm nicht vorüber, dazu ist er eine zu aufnahmsfähige Natur, das zeigen die späteren, stark koloristischen Neigungen.

In dieser Epoche, als deren künstlerischen Höhepunkt wir das eben besprochene Bild annehmen können, sind noch eine «Madonna» und der «Abendgang», ferner das Bildniss der J. J. entstanden. Die Madonna hat er in menschlichen Zügen wiedergegeben. Das Gemälde erscheint in der Komposition etwas zusammengedrängt gegen die grosse freie Luft des Hintergrundes und erinnert darin an die spitzwinkeligen frühen Kompositionen der italienischen Meister vor Raffael's Zeit, der solche in freie plastische Gruppirungen auflöste. Im Einzelnen sind schöne Stellen darin, wie die Hände des Mädchens, das links am Rande hereinschaut, die seelische Schwingungen auszudrücken scheinen. Die Madonna sieht in die Höhe, träumerisch im reinsten Unbewusstsein. Ueber ihr ringsum blaut sich wolkenlos heiterer Himmel. Den Hintergrund bildet eine idyllische Landschaft mit einer Burg auf einem Hügel und im Thale zwischen grünen Matten wie ein silberner Faden dahinziehend ein Flüsschen.

Das Bildniss der J. J. ist ein sehr bemerkenswerthes, weil hier des Malers Neigung zur Form durch die dargestellte Persönlichkeit gleichsam bedingt wird. Oft hört man, es gäbe kein zu grosser Darstellung geeignetes Geschlecht mehr, sieht man aber dieses Porträt, so erscheinen die Formen des Objektes antiker Plastik verwandt. Eine solche Erscheinung füllt jeden Raum aus und ist hier über die Lebensgrösse hinausgewachsen. Das Gefühl des Künstlers hatte das Bedürfniss, das Imposante einer solchen Erscheinung möglichst vollständig und gross zum Ausdruck zu bringen, als leide ein so grosses Gebilde der Natur keine Verkleinerung in der Wiedergabe. Wie ist in diesem Bilde alles sogenannte malerisch Zufällige vermieden! Wie alles in Ruhe versetzt und plastisch geworden! Die Form beherrscht hier die Farbe. Die Farben geben in ihrer Mässigung wirklich das Gefühl kühler Schönheit und Grösse wieder.

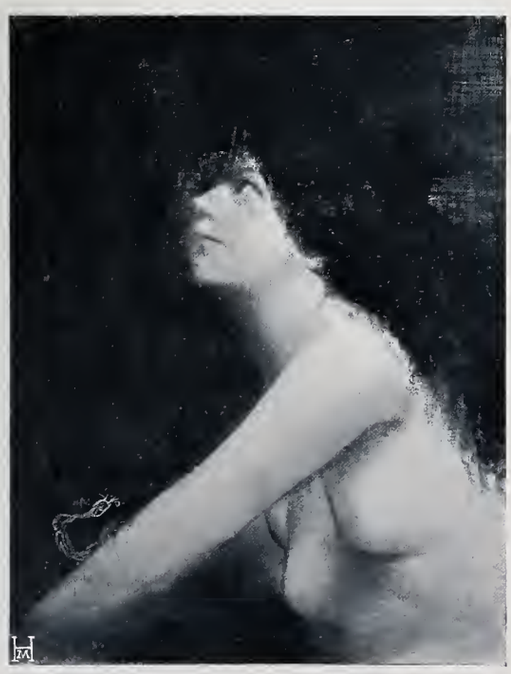
Ein Bild, in dem ebenfalls des Malers seelische Stimmung durchklingt, ähnlich wie in dem «An den Pforten der Dämmerung», nur nicht so tief und mit solcher Anschaulichkeit, ist der «Abendgang», der während eines Sommeraufenthaltes 1894 in Sanct Ulrich im Grödener Thal entstand und 1895 im Glaspalast ausgestellt war. Zwei Mädchen ergehen sich am Abend im Freien. In purpurnem Licht erstrahlt die Abendluft, schwer melancholisch, in dunkler Gewandung schreitet die vordere Gestalt, Hals und Kopf vorwärts geneigt. Die Hände an die Brust gezogen scheint es, als ob ein unbestimmbares Sehnen sie durchziehe, als ob all' ihre Sinne davon erfasst und erdenflüchtig geworden wären. Der Blick ist nach innen gerichtet. Leise umspielt die Abendluft das lose, offene Haar. Die andere, über deren Schultern das goldige Licht hereinfluthet, geht sorglos und unbefangen nebenher. In ihrer ganzen Bewegung wird sie zum Gegensatz gegen die ernstere Genossin. Spielend hat sie die linke Hand in's Korallenhalsband geschlungen. Auch malerisch wirkt sie als lichter Kontrast

gegen die Gefährtin. Entgegen der Strenge in der Form, die in den ersten Bildern vorherrscht, ist hier schon mehr malerischer Anschauung Raum gegeben, dringt hier schon mehr die Farbe vor. Diese Neigung kann man auch in den zu dieser Zeit entstandenen Porträts beobachten, so in dem Bildniss der Gräfin B. und in dem der Frau Dr. B.

Das Bedürfniss des Malers zu gewissenhaftem Beobachten und Studiren seiner Objekte verlässt ihn niemals. Allen diesen Bildern geht eine Reihe von Studien voraus, alle weisen sie schon eine ungemein exakte Zeichnung auf, und in diesen Skizzen begegnen wir unmittelbarer noch als dort den freien flüssigen Zügen seiner Hand. Schon unter Hackl's Schulung betrieb er mit grossem Ernst das Studium der Formen in ihrer malerischen Wirkung, wofür die auf Seite 15 stehende Aktzeichnung eines Mädchens, vom Rücken nach der Seite hin gesehen, als Beispiel gelten mag.

Raffael Schuster-Woldan. Studie.

Im Frühjahr 1895 zog unser Künstler wieder nach Italien. Diese italienischen Reisen greifen immer bedeutsam in seinen Werdegang ein. Es scheint, als ob er unter dieser Sonne an innerer Reife zunehme und eine Fülle künstlerischer Anregung mit heim bringe. Vornehmlich ist es der seelisch verwandte Zug, der ihn immer wieder zu den grossen Alten hinzieht, die Harmonie, die Abgeklärtheit und Abgeschlossenheit in ihren Schöpfungen. Schwer können sich auch unsere modernen Künstler dem Einflusse derselben ganz entziehen, wenn sie ihre Werke geschaut haben und ihnen die Verwandtschaft mit dem eigenen Empfinden bewusst geworden ist. Dies zeigt sich vor Allem bei den Präraffaeliten, welche in innigere, idealere Beziehungen zu den Alten getreten sind, wobei nur für unser hochentwickeltes, modernes Farbenempfinden ihr Kolorit manchmal befremdet. Wenn Raffael Schuster-Woldan in die Welt der Alten flüchtet, die ihm durch das seiner Natur nach von vornherein gegebene Streben nach Ausreifung und Vollendung innerlich nahe stehen, und



Raffael Schuster-Woldan. Akt.

in ihren Werken Nahrung und Anregung findet, so tritt er doch auch als Moderner in ein Verhältniss zu ihnen und setzt rechtzeitig seine eigene Individualität ein. In ihm hat die Kunst unserer Tage einen Koloristen mit einer Seele gefunden, der die Dinge von aller Erdenschwere loslöst; seine weiblichen Gestalten umschwebt jener zarte Schleier, der wie ein Duft über der Frauenseele liegt. Seine Bilder besitzen auch eine im edelsten Sinne dekorative Schönheit in jener Eigenschaft, wie sie den besten Schöpfungen der Alten eigen ist.

Bei diesem italienischen Aufenthalt wurden zwei bestellte Bildnisse gefertigt, das des Senators Professor L. C. und das seiner Gattin. Beide sind in Rom entstanden. In demselben Jahre begann er noch zu Corpo di Cava das Bild «Im Wehen des Mittags», vollendet wurde es später in Rom. Es ist eine Schöpfung, die grösstentheils im Freien entstanden ist. Auf halb runder Steinbank sitzen zwei Mädchen, die eine mit dem Rücken gegen den Beschauer in kleidsamer Tracht. Ein Liederbuch, aus dem sie zu singen scheint, liegt aufgeschlagen auf ihrem Schooss und mit dem rechten, übergeschlagenen Bein scheint sie den Takt der Melodie nach zu schwippen. Gegenüber sitzt die Freundin, etwas jünger, mädchenhaft scheuer sieht sie aus, als fürchte sie, jeden Augenblick in ihrem Frieden gestört zu werden. Hinten am Rande der Steinbank liegt ein Ziegenbock hingestreckt in grosser Gelassenheit, als gehöre er mit zur italienischen Landschaft. Weiter hinten hinaus die Gegend um Corpo di Cava in der Mittagssonne. Mit diesem Bilde hat Raffael Schuster-Woldan auch der Freilichtmalerei gehuldigt, aber trotz Licht und Sonne hat sein Auge die feinsten Reize der Farben wahrgenommen. Frisch und ungebrochen leuchten sie aus dem Bilde; als ströme es südliche Gluthen aus, so leuchtet das Blau, scheint das Rosa in den Kleidern der Mädchen. Welch herrlichen Nacken zeigt die vordere! Fest in der Modellirung und sonnendurchleuchtet wie Marmor, durch den rothe Lebenswellen fluthen. Warmes Leben, helle Daseinsfreudigkeit, idyllische Stimmung spricht aus diesem Bilde. In einer Kritik, die in Form eines römischen Briefes die Ausstellung des deutschen Künstlervereins in Rom bespricht, werden zuerst die beiden Figuren des Bildes beschrieben, was sie für Kleider und Schuhe tragen, dann fährt der Berichterstatter wörtlich fort: «Die andere, in blauem, tief ausgeschnittenem ärmellosen Kleide blickt uns dafür mit grossen fragenden Augen aus einem von langem, wallendem Haare umrahmten, an Musen und Heilige des Quattrocento erinnernden Antlitz an . . . .» Soweit die Hälfte des vielfach verschlungenen Satzes. Wenn ein Paar Mädchen ordentlich dasitzen und sich ruhig auf ihre Art unterhalten, müssen sie gleich an Musen und Heilige des Quattrocento gemahnen! Nur nie das Naheliegende, die reizvolle Natürlichkeit darin merken, nur nicht die malerischen Werthe, welche in dem Bilde stecken, würdigen. Eine so verständliche, malerisch reizvolle Schöpfung spricht an und für sich deutlich genug zum Beschauer; durch einen so allgemeinen Vergleich, wie er hier gewählt ist, werden allzu leicht nur oberflächliche Anschauungen unterstützt. Eine Neigung, die ja ohnehin immer genügend beim Publikum vorhanden ist.

Nach Vollendung dieses Gemäldes führte er noch verschiedene Porträts aus, die sich in Rom in Privatbesitz befinden, so ein Bildniss der Frau Beatrice K. und eine Skizze nach derselben Dame. Dann ein Hundebildniss von Trolla des Senators L. C., ferner eine Studie in hellen grünen Tönen

Raffael Schuster-Woldan pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Portraitstudie

Raffael Schuster-Woldan pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Madonna

Raffael Schuster-Woldan. Morgen und Nacht.

gehalten. ein frischer Mädchenkopf, übermüthig lächelnd zurückgebogen, Blumen und Blüthen im reichen, vollen Haar. — Anmuth und Leben!

Als ein Ereigniss dieser Periode, als eine Wendung zu kühnerem Geschmacke, als eine in ihrem seelischen Gehalte noch vertieftere Kunst kann das Bildniss «Dame mit Hund» in grosser Landschaft bezeichnet werden. In diesem Werke hat sich des Malers Auffassung von aller etwa noch anhaftenden Tradition befreit. Hier hat er frei aus dem malerischen Empfinden heraus ein Bild geschaffen, das die Persönlichkeit im Freien, in einer Landschaft, darstellt und doch kein Freilichtbild im gewöhnlichen Sinne genannt werden kann. Die Landschaft wirkt hier so in ihrer Zugehörigkeit zum Ganzen, wie wir sie ähnlich bei den Bildern der Alten auch empfinden. Sie ist Stimmungsträger. Das Bild befindet sich in Jena in Privatbesitz. Aber schon die gute Reproduktion ergibt anschaulich seine feine Wirkung wieder. In bewölkter, freier Luft, in weiter Landschaft sitzt im Vordergrund eine Dame, neben ihr ruht ein Hund. Das helle seidene Kleid, das dunkle Haar, das dieses feine, nervöse Gesicht umrahmt, die weich getönte Luft, der gefleckte Hund sind zu stimmungsvoller Bildwirkung vereinigte Kontraste. In diesen dunklen Augen spiegelt sich wie im Widerschein ein reich bewegtes Leben der Seele, ein durch dunkle Schleier gesehenes sensitives verborgenes Weben. Durch die ganze Gestalt scheint ein nervöser Strom niederzurieseln und aus den Fingerspitzen auszustrahlen. Bewegt ist die Luft, stimmungsmächtig die Landschaft. — Das Bild war 1897 im Glaspalast. Alle gleichzeitigen Berichte sind über seinen Gehalt und den malerischen Werth des Bildes einig, sie vergleichen den Maler mit Gainsborough. — In späteren Bildern habe ich ähnliche und doch andere Züge entdeckt, und ich glaube, der Maler bringt vor Allem sein eigenes Empfinden zum Ausdruck. Es sind zumeist die Objekte, die ihn in Stimmung versetzen, von denen eine grössere, nachhaltige Wirkung ausgeht, als von irgend einem altmeisterlichen Vorbild. Das Beste in diesen Bildnissen wird wohl direkt aus der Anschauung der Natur gesogen und durch das harmonische Empfinden des Malers unbewusst in vornehme Bildwirkung umgeschaffen. Wie das Objekt auf ihn ein- und nachwirkt, ersieht man aus noch zwei Pastellstudien nach derselben Dame, die diese in anderer malerischer Art wiederzugeben suchen und das Bestreben zeigen, das Objekt nach jeder Seite hin möglichst vollständig zu erschöpfen.

Im Frühjahr 1897 begann er zu Rom das Bild «Auf freier Höhe». Zwischen hinein malte er eine Frau, vom Rücken gesehen, mit rothem Haare Lucretia genannt, dann eine «Römische Frau». In einer gleichzeitigen Kritik der VII. internationalen Kunstausstellung in den Münchener Neuesten hiess es darüber: Das Madonna-Motiv hat rein menschlich, aber in der edelsten und würdigsten Form Raffael Schuster-Woldan in dem Bilde einer «Römischen Frau» aufgenommen, die mit mütterlicher Zärtlichkeit auf das an ihrer Brust trinkende Kind herabblickt. Fein ist der Kontrast des bräunlichen Teints der Frau zu dem blaugrünen Hintergrund, und wenn der Maler auch nur mit diesem einen Werke vertreten wäre, würde er auch denen, die nichts von seinen früheren Arbeiten wussten, als eine der bedeutendsten Persönlichkeiten der Gruppe (Luitpoldgruppe) erscheinen. . . . .

Schon in dem Bilde «Der Abendgang», stärker dann im «Wehen des Mittags» und den folgenden beginnt in der Entwicklung Raffael Schuster-Woldan's eine neue Wandlung sich geltend

zu machen. Es kommt die Anfangs unterdrückte koloristische Neigung nun doch zum Durchbruche. Die Form in ihrer starren Strenge wird jetzt von der Farbe schmeichelnd bezwungen. Die Farbe gewinnt mehr Recht, mehr Antheil an der Wirkung des Ganzen als früher. Doch sind ihr auch schon gleich bestimmte Grenzen gezogen, innerhalb deren sie sich bewegen darf, und so tritt jene wohlthuende Mischung von duftigem Reiz und Weichheit der Farbe und Bestimmtheit der Form zum ersten Male wirksam in Erscheinung. Man kann diese Zeit und diese Wandlung des Malers als Uebergangsperiode zu seinem eigenen Stil auffassen. Jetzt geht er daran, solche Bilder zu schaffen, die seine Phantasie erfüllen. Er denkt sie sich am liebsten in vornehmen ruhigen Räumen als würdigen und festlichen Schmuck. Wenn

Raffael Schuster-Woldan. Studie.

er auch hierin zunächst nur seinen dekorativen Neigungen Zugeständnisse zu machen scheint, so zeigt sich doch dabei ein ernsteres Bestreben, als das, bloss einen gegebenen Rahmen stilgerecht und geschmackvoll auszuschmücken. Es kommt hier das Bedürfniss des Künstlers zum Durchbruch, Kunst und Leben in einen harmonischen Einklang zu bringen, Stimmungen des Gemüths Rechnung zu tragen, sie zu vertiefen und in verwandten Seelen einen Widerhall zu wecken — ein Streben, wie es die grossen Geister der Renaissance beseelte, und wie ihn auch bei der Ausführung seines Bildes «Auf freier Höhe» geleitet hat.

Es ist ein zweithüriger, verschliessbarer Schrein, dessen Aussenseite uns eine südliche Abendlandschaft zeigt. Putten schweben mit Blumengewinden hernieder, Kindergestalten, wie sie auf vielen seiner Bilder wiederkehren. Mit welch' malerischem Liebreiz weiss er sie zu geben! Ist es Feiertag im Gemüthe und hat man Einkehr bei sich selbst gehalten, so öffnet man den Schrein, und eine die Seele erhebende Stimmung, eine das Auge erleuchtende Welt der Farbe und des Lichtes liegt aufgeschlossen vor uns. Es offenbart sich auch darin ein tiefinnerliches, ich möchte sagen religiöses Bedürfniss des Malers, das ihn veranlasst hat, für dieses Bild eine solche Form zu wählen, die wie

Raffael Schuster-Woldan. Studie.

eine schlichte Schaale den Kern der Innerlichkeit vor jeder profanen Entweihung bewahre. In diesem Bilde knüpft der Maler wieder an die Poesie seines Erstlings an. 1897 erschien es im Glaspalast und erregte sowohl durch die glänzende malerische Gestaltung als auch durch seinen Inhalt viel Aufsehen. Auf freier Höh', im Vordergrund auf grünem Rasen sitzt ein Weib in unverhüllter göttlicher Schöne, fast mit dem Rücken gegen den Beschauer gewendet, angeschmiegt an sie in gewohnter Kleidung ein Mann. Keusches, unmittelbares Naturempfinden spricht aus dem broncefarbenen Gesichte, das auf ihrem Nacken ruht. Der rechte Arm des Mannes, durch den die tiefe Bewegung der Seele nachzuzittern scheint, ist vorgestreckt. Seine Hand vereinigt sich in leiser, zaghafter Berührung mit der ihrigen. Die andere Hand ist abgewendet auf den Rasen gestützt. Ein Gefühl kommt hierin zum Ausdruck, das den Mann tiefer berührt hat als sonst die Natur in ihrer gewohnten Umgebung, das ihn erschauern lässt, scheu und befangen macht. Die Landschaft in den weichen Tönen des südlichen Frühabends, der zarte Frauenkörper, der aus leuchtendem Hintergrunde heraustaucht, und die dunklen, gesättigten Töne in des Mannes Kleidung sind zu stimmungsvoller harmonischer Wirkung vereinigte, fein abgewogene Kontraste. Diese malerische Wirkung wird durch die eingeschalteten Brokatvorhänge und die beiden Füllungen mit Rosen in südlicher Farbenpracht noch erhöht. Das Bild erregte berechtigtes Aufsehen, wurde aber vielfach missverstanden. Ein denkendes Zeitalter wie das unsrige, das durch das Zuvieldenkenwollen die Menschen zum naiven, künstlerischen Empfinden ungeschickt macht, ist für jeden Künstler ein dornenreiches. Wer bei einem solchen Bilde immer warum frägt, wer hier nicht die künstlerische Einheit fühlt, ist einfach empfindungslos.

Raffael Schuster-Woldan hat nach dieser letzten malerischen Wendung seinen eigenen Stil gefunden. Der unbesiegbare Zauber seines Kolorits, die erstaunliche Freiheit in der Beherrschung poetischer Stoffe, worin er für die klippenreichsten Aufgaben seiner Kunst eine geschickte Lösung findet, hat dieser zuerst einen Kreis mitempfindender Verehrer erworben und sie ist jetzt auch dem Verständniss weiterer Schichten näher gekommen. Kurz, an diese Periode seines Schaffens heftete sich der Erfolg. Worin ist nun dieser Erfolg begründet? Seine Kunst ist eine aristokratische, allgemeinem Kunstgeschmacke nicht entgegenkommend. Es ist eine Kunst für auserwählte, feinfühlige Gemüther, eine Kunst für Wenige, und doch ist sie allgemeinem Verständniss nahe gekommen durch eine Sprache, die selbst dem einfachen natürlichen Gemüthe immer verständlich bleibt, durch die Sprache der Allbezwingerin Schönheit. Vornehmste und feinste Blüthen werden freilich wieder nur

Raffael Schuster-Woldan pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Mädchen im Freien

Raffael Schuster-Woldan pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Bildniss der Frau von der G.

von dem Einzelnen wahrgenommen. Noch etwas kommt hinzu, was seine Kunst dem Herzen näher bringt, etwas nach dem wir hungrig geblieben sind in der neuen Kunst, Liebe. In seinen Bildern waltet eine liebevolle, klare Seele, Licht und Wärme, Grazie und Reinheit.

Vornehmlich klingt darin des Sohnes Kunst mit des Vaters poetischem Empfinden zusammen; wofür nachstehende Dichtung ein Beispiel geben mag.

Raffael Schuster-Woldan. Lukretia.

IN EINER SOMMERNACHT.

Ich kam zum weissen Mohn auf späten Wegen.
Kein Hauch berührte diese schwüle Nacht.
Die Blumen neigten sich zum Abendsegen,
Entschlummernd still. Ich hab' an Dich gedacht.
«Wo weilst Du?» rief ich und die Wange glühte.
Der Vollmond hat mich höhnisch angelacht.
Ein Lüftchen zitterte: die weisse Blüthe
Zerfiel und starb. Ich hab' an Dich gedacht.

In der Münchener Jahresausstellung im Glaspalast 1898 erschien ein Bild «Legende». Der Titel erregte manche Frage. Der Titel ist ja lediglich eine Signatur, ein Kennzeichen statt der blossen Nummer. Der Künstler selber würde am liebsten den Titel umgehen, denn damit tritt eine Anforderung an ihn heran, der er nicht vollständig genügen kann. So wie die Sache jetzt liegt, ist es eben noch eine feststehende Sitte, die nicht zu umgehen ist, und die Wahl eines Titels ist gerade

für solche, deren Werke ohne Titel bestehen, eine lästige und sogar oft schwierige Angelegenheit. Denn es ist nicht dasselbe, einem Buch und einem Bild einen Titel zu geben. Der Titel eines Buches braucht den Inhalt nicht erschöpfend darstellen und wird doch genügen, hingegen beim Bilde wirkt ein Titel, der nicht Alles umfasst und erklärt, oft nur verwirrend auf den Beschauer und lässt ihn nicht zum ruhigen Geniessen des Kunstwerks kommen, da der grübelnde Verstand sich meist gleich des Titels bemächtigt und ihn zum Dargestellten in Beziehungen zu bringen sucht. Nun gibt es aber Bilder, in die der Maler soviel Stimmung und Gefühl gelegt hat, dass er sie wie der Musiker eigentlich nur mit einem ganz allgemeinen Namen wie Symphonie bezeichnen könnte. Ein Ausspruch unseres Künstlers: «Ein Bild, das ohne Titel nicht bestehen kann, ist schon gerichtet», enthält daher sehr viel Wahres, und er beweist dies treffend in seiner sogenannten «Legende». In der Fluth der Stimmung, die es erregte, tauchten Alle willig unter und erfreuten sich an seinen malerischen Genüssen. Das Bild hatte mächtige Konkurrenten, so Klinger's «Christus im Olymp», Marr's «Madonna», Löfftz's «Orpheus und Eurydike», und ungeachtet dieser konnte man seinem bestrickenden Zauber, seiner poetischen Nachwirkung nicht entgehen. Worin lag nun die fesselnde Kraft, der man sich nimmer zu entziehen vermochte? — An der reizvoll malerischen Wirkung, dem Töne webenden Zauber der Farbe, der poesiedurchtränkten feierlichen Stimmung, als lägen tausend Geheimnisse in der Luft? — Ein Frühabend in südlicher Landschaft mit baum- und gestrüppreichem Hintergrund in den Farben des Herbstes. Im Vordergrund kniet auf blumigem Rasen eine Mutter mit ihrem schlafenden Kinde, das sie in des Mantels Falten gehüllt hat. Da schwebt eine Erscheinung hernieder, die nicht von dieser Welt, und zeigt sich halb entschleiert in strahlender Schönheit dem staunenden, bewundernden Blick der Frau. Eine Göttin, die von aller Erdenschwere losgelöst, sich in menschliche Gestalt gehüllt hat, berührt sie kaum den Boden. Es kann ihres Bleibens nicht lange sein, nur im Vorübergehen ruht ihr Blick auf Mutter und Kind. Am Rand aussen schweben Putten mit Gewinden von Rosen. — Das Bild war unter ungünstigen Lichtverhältnissen aufgestellt und doch beherrschte es seine ganze Umgebung. Ein anderes seiner Gemälde auf dieser Ausstellung, ein reizendes Idyll, befindet sich jetzt im Besitz des Grossherzogs von Hessen. Das Bild zeigt in zarten graugrünen, bläulichen Tönen, wie sie im Frühjahr die Landschaft so häufig aufweist, wo die Luft noch weich und flockig ist, wo das erste zarte Grün sprosst, an einem Hügel sitzend ein «Mädchen im Grünen». Sie hat den Arm aufgestützt und weich ruht in der Hand das liebliche Haupt, sinnend schaut sie in die Ferne, vor ihr liegt aufgeschlagen ein Buch. Jene wohlthuende Müdigkeit, die uns gerade im Frühling so oft überkommt, ist in dieser ruhenden, sinnenden Haltung ausdrucksvoll wiedergegeben. Licht, Luft und Wonne der ersten Frühlingsmonde umschmeicheln buhlend das schöne Mädchen. Es hiesse den Duft und die Stimmung, die wie zarte Schleier über dem Ganzen schweben, zerreissen, die Schönheit zerpflücken, wollte man am Einzelnen nachweisen, wie schön es gestaltet sei. — Ein anderes Bild in der Reihe der ausgestellten Werke heisst «Die Malerin». In grosser, bewölkter Luft, in jenen feinen graublauen, violetten Tönen, wie sie seiner Palette eigen sind, schliesst ein schwerer, rother Vorhang mit dunklen Schatten das Bild nach der linken Seite hin ab. Eine angefangene Malerei ist sichtbar. Ruhend hält die Malerin einen Augenblick inne, wie beobachtend sieht sie nach ihrem Objekte in

Raffael Schuster-Woldan. Aktstudie.

der Richtung gegen den Beschauer. Wie lebendig ist dieser Ausdruck, wie gut das nervös thätige Leben in der Hand geschildert! Wie leicht und flüssig ist die ganze Gestalt in die Töne des Hintergrundes gewoben.

Mit diesem Cyklus, in den sich noch das Selbstbildniss einreiht, war Raffael Schuster-Woldan 1898 auf der Münchener Ausstellung vertreten. Gewiss sind den Meisten im Chaos dieser Bilderansammlung diese Feinheiten entgangen oder man konnte sie wenigstens nicht ordentlich geniessen. Es kommt mir hiebei Anselm Feuerbach's Anleitung zur Betrachtung eines Kunstwerkes in den Sinn, er sagt: «Wer ein Kunstwerk verstehen und geniessen will, der gehe wo möglich ohne Begleitung und kaufe sich einen Stuhl, wenn solcher zu haben ist, setze sich in richtiger Distance und suche, in Schweigen verharrend, wenigstens für eine Viertelstunde sein verehrliches Ich zu vergessen. Geht ihm nichts auf, dann komme er wieder, und ist ihm nach acht Tagen nichts aufgegangen, dann beruhige er sich mit dem Bewusstsein, das Seinige gethan zu haben. Fängt aber innerhalb dieser Frist der magnetische Rapport an zu wirken, wird es ihm warm um das Herz, und fühlt er, dass seine Seele anfängt, sich über gewisse Alltagsvorstellungen und gewohnte Gedankenreihen zu erheben, dann ist er auf gutem Wege begreifen zu lernen, was die Kunst ist und was sie vermag. Es versteht sich von selbst, dass hier nur von Galerien, Kirchen oder stillen, würdigen Privaträumen die Rede sein kann. In Ausstellungen kann man keine Bilder betrachten; man sieht nur, dass sie da sind. Für die Mehrzahl der Besucher ist dies allerdings genügend; für den Künstler freilich auch; da er in einer Minute mehr sieht und ermisst, als der Laie in Stunden und Tagen.»

In diesem Jahre schuf der Maler auch das Bildniss der Frau von der G . . ., eine aristokratische Erscheinung, würdig in allen Farben und Tönen gepriesen zu werden. Breit, in gestrecktem Rechteck, raumerfüllend und repräsentirend, tritt die malerische Erscheinung vor das Auge, frisch, satt, leuchtend in Farben. Alabasterne, schneeige Weisse des Nackens, angeglüht von der Sonne des Herbstes, von dunklen Haaren das edel geformte Gesicht umrahmt, die Augen tiefschwarz wie Waldkirschen. Weit draussen in der Landschaft Stimmung des Herbstes, es leuchten die Farben, es leuchtet die Luft. Dieses lebensholde Bild scheint der Maler in ein anderes übertragen zu haben, das eine weibliche Büste darstellt, und derselben Zeit angehört. Wirkt die erste Erscheinung frisch und klar wie

ein sonniger Tag, so zeigt sich die andere wie ideal aufgelöste Körperlichkeit, die Luft und Wolken als charakteristischer Hintergrund umgeben. Es ist ein Halleluja auf die weibliche Schönheit.

In diesem fruchtbaren Jahre entstanden auch noch die Bildnisse der Fräulein H. A., Frau D., Herrn von der G . . ., zwei Pastelle nach Frau von der G . . ., ein weibliches Brustbild in Landschaft, Marga von R. darstellend, und das gleiche Modell als Bildniss mit der Büste.

Raffael Schuster-Woldan Porträtstudie.

Ein Maler wie Raffael Schuster-Woldan, der gerade für die feinen und feinsten Nüancen der malerischen Erscheinungen so viel Empfindung hat, muss auch als Ausdrucksmittel sich des Pastells bedienen. Die Mühe und Arbeit, die es kostet, mit der Oelfarbe jene leichten und duftigen Töne wiederzugeben, lässt die Handhabung dieser Technik um so verlockender erscheinen. Wohl heute noch experimentirt er mit jeder Maltechnik, er erprobt jedes Mittel, kombinirt wohl selber solche, nur um so ganz und vollständig als möglich seine Art und malerische Auffassung zum Ausdruck zu bringen. Er ersetzt eine mangelhafte Technik immer wieder durch eine vollendetere. Falsche Auffassung und mangelhafter Ueberblick über seine Entwickelung haben ihm darum den Vorwurf gemacht, er hasche nach malerischen Effekten. Wer aber genauer zuzusehen in der Lage ist und seinen ganzen Werdegang verfolgt hat, wird zwar zugeben müssen, dass hie und da ein Missgriff mit unterlaufen kann, dass aber eine Vervollkommnung des malerischen Könnens damit erreicht worden ist. Nur übelwollende Absicht kann in diesem Vorgehen oberflächlich eitle Beweggründe finden. Wie ehrlich er strebt, in stiller Arbeit unablässig thätig ist, davon erzählen uns die vielen Studien und Zeichnungen, die teils als Vorarbeiten zu seinen grossen Bildern entstanden sind und so harmonisch durchgebildet sind, dass sie für sich als abgeschlossene Werke bestehen können. Sein Streben ist ehrlich im Vergleich mit dem jetzt so vielfach eingerissenen Virtuosenthum unserer Tage, das selbst die ernsthaftesten Meister angesteckt hat. Dafür sprechen mehrere hier beigegebene Porträtstudien. Wie dringt hier sichtbar in der Vereinfachung die Wiedergabe der Formen und das Verständniss derselben durch! Wie richtig beschränkt ist des Malers Sinn nur auf das Wesentliche gerichtet! Gleiche Eigenschaften weist das Pastellbild «Mädchen im Grünen» auf, das hinsichtlich der Auffassung und Ausgestaltung keinerlei Verwandtschaft mit den anderen zeigt. Die Gestalt des Mädchens entzückt sogleich durch die prachtvolle Haltung im Raume. Es steht so edel, frei und ungebunden da in dieser grossen Luft und Landschaft als ein reines Gebilde der Natur.

Raffael Schuster-Woldan pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

An den Pforten der Dämmerung

Raffael Schuster-Woldan pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Diana

Darüber liegt wieder jener zarte Duft und Hauch, der durch alle seine Darstellungen geht, der sie von allem Staube befreit und in eine höhere, reine Atmosphäre zieht. Das liegt wie Thau des Himmels auf der Landschaft, in der Luft und über der liebreizenden keuschen Gestalt. Auch hier ist die Art der Zeichnung so vereinfacht, wie nur ein Meister in seinem Fache es vermag. Wie stofflich ist alles gefühlt und unterschieden, das Haar charakterisirt und auf seine Art eingegangen,

Raffael Schuster-Woldan. Bildniss.

bei aller Vorliebe für Linien doch plastisch zusammengehalten. Bestimmt und richtig in der Zeichnung, klar und weich in der Modellirung, sind die Formen des jugendlichen Körpers gegeben, so dass ein Bildhauer darnach arbeiten könnte. Bei Betrachtung seiner Studien fällt noch der gemalte Studienkopf aus dem Jahre 1896 auf. Er zeigt ein Mädchen als Brustbild mit zur Seite geneigtem Kopfe von unten gesehen. Ein Kopf mit Ueberschneidungen gilt nicht mit Unrecht als Prüfstein zeichnerischer Tüchtigkeit. Es scheint, als ob mit solcher Probe der Maler von sich selber immer Zeugniss verlangte,

wie es mit seinem Verständniss und Können stehe. Die Zeichnung ist gross, die Formen so bestimmt wie geschnitten. Dies macht sich aber nicht unangenehm bemerkbar, sondern wird durch die Art der Darstellung gleichsam bedingt. In Weichheit und lockerem Tone löst das Haar sich auf und zerfliesst mit den Farben des Hintergrundes. Alles an richtiger Stelle anzuwenden ist Kunst. Unsere Tage sind geneigt, so etwas zu vergessen, Dinge, welche dem alten Arzt Hippokrates selbstverständlich zu sein schienen, wenn er sagt: «Wo das Richtige sowohl wie das Unrichtige seine Grenzen hat, wie sollte das nicht eine Kunst sein? Denn das ist, behaupte ich, keine Kunst, wenn es irgendwo weder Richtiges noch Unrichtiges gibt. Wohingegen beides vorhanden ist, kann unmöglich die Kunst fehlen.» Immer wieder ist es das Studium, woraus die malerischen Freiheiten erwachsen. Diese Strenge des Studiums, welches das Verhältniss von Farbe und Form durch eine immer wachsame Selbstzucht regelt, so dass keines von beiden auf Kosten des andern sich vordrängt, gibt wohl den soliden Untergrund, auf dem sich das freie Spiel der Phantasie aufbauen kann.

Als beredte Zeugen innigen Verhältnisses zur Familie, vornehmlich zum Vater, mögen jene Bildnisse und Studien gelten, die sich mit ihm beschäftigen. Die Liebe zu diesem verehrungswürdigen Haupt hat die Hand dabei geführt. Hing doch der Künstler mit glühender Verehrung an ihm, dass er den Verlust des Vaters so tief schmerzlich empfand, als wäre die Sonne, die Licht und Wärme spendend über seiner Kunst und seinem Leben gestanden, untergegangen. Der Vater war ihm innerlich nahestehend, er gehörte seiner Natur nach zu den seltenen Menschen, welche auch im Alter jung sind und sich eine frische Empfindung für alles Gute und Schöne bewahrt haben. Er fühlte sich im Märchenwald, welcher in den Bildern seines Sohnes Georg zum Ausdruck kam, so gut zu Hause wie in der schönheitstrunkenen Phantasiewelt Raffael's. Mit welch' innerer Antheilnahme er das Wachsthum Raffael's verfolgte, ergibt sich am besten aus einem Gedicht, das er während dessen Schulzeit an ihn gerichtet hat. Darin sind es besonders die Schlussstrophen, worin des Mannes Bild sich zeigt:

Du fliehst zu der Natur! — Dort ist es still,
Dort prahlen nicht der Lüge Virtuosen,
Dort tändelt nicht tyrannisches »Ich will«
Zum Zeitvertreib mit fremden Schicksalslosen.
Du schaust erstaunt das hehre Angesicht,
Worein die Gottheit ihre Spur geschrieben:
Doch diesen Gott, der Wahrheit ew'ges Licht, — —
Dein Herz ist ja zu klein, um ihn zu lieben.

Und doch verzweifle nicht! Vertraue nur:
Es wölben sich zwei wunderbare Brücken
Ob jenen Klüften Menschheit und Natur,
Das bangende Gemüth Dir zu beglücken;
Verwirf sie nie als lächerlichen Dunst,
Dem Auge nur von Gauklern vorgelogen:
Die eine dieser Brücken ist die Kunst; —
Religion, so heisst der and're Bogen.

Ein Bild aus dem Jahre 1893 zeigt die stattliche Persönlichkeit im Freien sitzend, im Hintergrunde Wald, durch den die Abendsonne scheint. Ein menschlich sympathisches Haupt krönt die kräftige, ruhende Erscheinung. Natürlich und einfach, denkend und klar, eines echt deutschen Mannes Bild. In einer Röthelzeichnung, einer Studie aus den letzten Lebenstagen, sehen wir dieses Haupt milder, mit einem Schimmer edler Resignation darüber. Ebenfalls ein Bild aus der Familie stellt des

Raffael Schuster-Woldan. Bildniss.

Malers einzige Schwester dar. Nur in grossen, strengen Linien wirkt die Zeichnung im gegebenen Raume monumental. Es scheint, als ob Raffael Schuster-Woldan von Jedem, den er im Bilde darstellen soll, vorerst sein Bild mit der Seele aufnehme und das so Geschaute wiedergebe. Gewiss gibt das immer gute Porträts, welche sozusagen erlebt werden. Wer diese Gabe besitzt, wird sie zuerst im Kreise Nahestehender üben, mit deren Erscheinung und Charakter er schon vertraut ist. Dann wird sich ihm auch das Fremde erschliessen und die Auffassung richtig sein, welche sich

von der richtigen Erkenntniss der darzustellenden Persönlichkeit herleitet. Manche seiner weiblichen Bildnisse, in denen zumeist eine weiche, träumerische Stimmung zum Ausdruck gelangt, erwecken den Anschein, als gäbe er damit mehr sein Eigenes, als den wirklichen Ausdruck der dargestellten Persönlichkeit wieder. Auch mag es wohl vorkommen, dass die Musik der Farben, die er über Alles liebt, die charakteristische Schärfe der Objekte verwischt. Anderseits versteht er es wieder trefflich, gewisse Eigenthümlichkeiten des Charakters, wie sie auch oft in der Bewegung der Hände zum Ausdruck kommen, herauszulesen. In dem Porträt der M. v. R. in der heurigen Jahresausstellung im Glaspalaste kommt diese

Raffael Schuster-Woldan. Studie.

Raffael Schuster-Woldan. Studienkopf zur Legende.

Eigenschaft des Malers zur Geltung. Es ist die feine Schilderung der weiblichen Psyche, die aus der Haltung und Geberde und aus dem Ausdrucke von Augen und Mund spricht. Eine vollendete Wiedergabe der ganzen Erscheinung. Die malerische Ausführung bekundet einen feinen und geläuterten Geschmack. Es war kein Frauenbildniss mehr auf der Ausstellung, das ähnliche Vorzüge besass. In der glücklichen Vereinigung dieser Eigenschaften liegt die beste Gewähr für des Künstlers eigentlichste Domäne, — das Frauenporträt. In diesen Bildern tritt uns der Maler als der feinfühlige Darsteller der modernen Frauenseele entgegen. Wie Lenbach als unser bedeutendster Meister in der Darstellung geistig her-

Raffael Schuster-Woldan pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Abendgang

Raffael Schuster-Woldan pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Im Weh'n des Mittags.

Mit Genehmigung der Photographischen Union München

Raffael Schuster-Woldan. Studie.

vorragender Männlichkeit jetzt nicht seines Gleichen hat, so kann Raffael Schuster-Woldan als der berufenste Schilderer edler und vornehmer Weiblichkeit gelten.

In der heurigen Frühjahrsausstellung der Luitpoldgruppe hing ein Bild, die sogenannte «Diana». Unter einem Baume hingelagert in gliederlösender Ruhe sehen wir die Göttin, das Gewand ist herabgefallen, von ihrem Schoosse wallt und fluthet es nieder in rythmischem Linienfluss. Wie harmonisch in diese Bewegung greifen die Hände ein, oben dem Kopfe zu ist Alles Ruhe, liebliche, sinnende Ruhe. Die ganze Reife seines Könnens liegt wie ausgegossen über dem Bilde. Herrlich bei dieser Gliederpracht die leuchtende Frische und Reinheit des Fleisches, über das goldige Lichtwellen hinfluthen.

Wie kontrastirt dagegen die Kühle im Hintergrund der Bäume und wie sie aus dem dunklen Haar aufsteigt. In den Ausstellungen sehen wir oft schmutziges Fleisch in schmutziger Wäsche, man liebt heut zu Tage solche Darbietungen, welche durch einen gewissen Haut-goût sowohl als durch das Raffinement der Mache sich auffallend bemerkbar machen. Eine solche Anschauung erhebt die Kunst nicht zu freier menschlicher Höhe, sondern zieht sie in den Dunstkreis der Niederungen. Wer hingegen die Kunst in eine reinere Atmosphäre zu erheben sucht, wer in ihr edlere Ideale verkörpern will, wird er sich darum gleich zu nebelhaft

Raffael-Schuster-Woldan. Bildniss der M. v. R.

ungesunder Wolkenhöhe versteigen müssen? Gerade Schuster-Woldan's Kunst zeigt, wie man in der Erde wurzeln und sein Haupt doch sinnend im blauen Aether wiegen kann.

Die beiden Rundbilder Nacht und Morgen, die erst kürzlich entstanden sind, sind zu reizenden malerischen Gegenüberstellungen ausgebildet worden.

«Luna». Empfindung der Nacht! Silbermatter Schein des Mondes spiegelt magische Lichter über das von dunklen Schatten umhüllte Antlitz, geheimnissvoll, dunkles Leben.

«Morgen». Licht, strahlend wie der junge Tag auf Bergeshöh' blickt kühle Schönheit uns an. Rosenfingerige Eos, Liebling der Götter und Menschen, bringe einen guten Tag, verkünde, was haben die Ewigen im unerforschlichen Rathschluss für heute uns Sterblichen bestimmt, du schweigst, fliehest lächelnd vorüber wie die Wolken, die du mit Purpur umsäumt hast.

Raffael Schuster-Woldan. Studie.

Gerne umgibt sich der Maler mit einem Kreis vornehm denkender Menschen, in deren Verkehr sich seine Gedankenwelt erschliesst; bei denen er ähnliche Gesinnungen voraussetzen kann und deren Empfindungen auf seine künstlerischen Absichten einzugehen vermögen. Es ist wohl ein tief in seiner Natur begründetes Verlangen und Bedürfniss, aus seiner Innenwelt heraus zum Leben eine Brücke zu finden, die gleichsam in eine ähnliche harmonische Umgebung hinüberleitet. Daher der Hang zu feiner Geselligkeit; die Liebe zur Dichtkunst und Musik. Und auch der in seinen Bildern so sprechend zum Ausdruck gebrachte Sinn für die Formen, in denen feinster Gehalt des Denkens und Fühlens sich ausprägt, der aus dem Umgang mit edlen Frauen erwächst. Die intimen Züge und zarten Regungen der Frauenseele, die in manchen seiner Porträts sich zeigen, mögen durch jenen feinen Sinn und Empfindung wahrgenommen sein. Man wird auch an diese Empfindungen denken müssen bei der so dezenten Darstellung des nackten Frauenleibes «auf freier Höhe» und Legende. Diese

Schöpfungen zusammen mit seinen weiblichen Bildnissen gehören ihrem künstlerischen Gehalte nach zu dem Besten, was seine Kunst hervorgebracht hat. Es scheint auch dieses Gebiet mit seinem unerschöpflichen Reichthum des Stoffes Schuster-Woldan's Arbeitsfeld zu bleiben. Die Fülle der Erscheinungen, die hierin dem Auge des Malers wahrnehmbar werden, veranlassen eine so produktive Natur, wie die seinige, zu beständiger Arbeit. Thatsächlich arbeitet er von früh bis spät. Jeder in der Stille verarbeitete Eindruck der Aussenwelt kommt in malerischer Form zur Darstellung. Nahestehendes und Weites aus dem Kreis alltäglicher Umgebung und aus der freien Natur draussen gewährt ihm Anregung, bietet ihm malerische Objekte und Aussichten. So ist es auch das Landleben, das unserem Künstler in seinem Bedürfnisse nach ruhiger, vornehmer Umgebung entgegen kommt, und wo er eine Menge frischer Eindrücke empfängt. Die Möglichkeit, so zurückgezogen von dem Getriebe der Grossstadt, mit ihren stets wechselnden Meinungen und hastendem Vorwärtsjagen, schaffen zu können, muss man als eine besondere Gunst des Schicksals preisen. So kann in der Stille Manches ausreifen und ohne Hemmniss grossgezogen werden. Hieher dringt nicht der Streit der Meinungen und das oft wüste Geschrei der Tageskritik. Hier kann er ruhig die Eindrücke der Aussenwelt verarbeiten. Und hier in solcher Muse des Landlebens ist auch «das Sonnet» entstanden. In den schönen Stunden des Frühabends klarer Septembertage war um den Maler oft eine lebhafte Gesellschaft versammelt, und da mag ihm die Anregung dazu geworden sein. Stimmung und Zeit entspricht den abendlichen Stunden, wo über das Thal sich kühle Schatten breiten und oben die Bergspitzen flammen im Abendsonnengold, wenn da und dort noch ein lichter Abglanz auf den Gegenständen im Thal blinkt und sich spiegelt. So ist das bunte Spiel der Lichter auf dem herrlich geformten Hals und Rücken der vorderen Figur zu verstehen. Wie fein und zart gefühlt ist sie in ihrer anmuthigen Bewegung, wie sympathisch das Bronzegesicht der anderen weiblichen Gestalt, und so ernst und

Raffael Schuster-Woldan. Studienkopf.

geradlinig der lesende Mann, wie ein Stück Architektur in lieblicher Landschaft. Zu einem anderen Bilde entnahm er den Stoff dem griechischen Sagenkreis und verarbeitet auch hier wieder das Motiv auf seine eigene Weise. Die Mythe erzählt, dass «Daphne, die Tochter des Flussgottes Peneus, von Apollo, der in Liebe zu ihr entbrannt ist, verfolgt worden sei, da bat sie ihren Vater um Hilfe, der verwandelte sie in einen Lorbeerbaum». Das Bild als ein längliches Viereck stellt die Scene so dar, dass Daphne den Mittelpunkt bildet, wie sie in unbeschreiblicher Grazie abgewendet von ihrem Verfolger dahin eilt und doch im letzten Augenblicke zärtlich gestimmt zu dem Liebewerbenden

Raffael Schuster-Woldan. Die Malerin.

zurückblickt. Doch schon erfüllt sich, um was sie zum Vater gefleht, sie vor dem Gotte zu schützen, die Finger der ausgestreckten Hand verwandeln sich in Lorbeerzweige. Das Bild ist als Füllung in einen architektonischen Rahmen gefügt. Wieder ein Beispiel, wie der Maler seine Bilder als schöne Aussichten in passende Rahmen und Räume denkt; wie er damit eine tiefere, als nur eine dekorative Wirkung beabsichtigt, haben wir bei der Besprechung des Bildes auf «freier Höhe» hervorgehoben. Und gerade so wie manche seiner tiefsten Absichten oft missverstanden werden, so geheimnisst man und denkt oft in die Bilder gerade dort am meisten hinein, wo ihrer malerischen

Mädchen im Grünen

Erscheinung nach am wenigsten Anlass hiezu gegeben wird. So feinnervig und sensibel auch seine Kunst ist, so zeigt sich doch in seinen Werken allenthalben Anschluss an's Leben, an ein allerdings feinempfindendes geistiges Leben. Das aber vom verrückten Symbolismus, wie dem vielfach nüchternen Naturalismus neuerer Zeit weit entfernt ist. Welche Probleme des Malers Kunst noch lösen wird, wie er seine Eigenart, die sich in den bisherigen Schöpfungen so glänzend zeigte, noch weiter

Raffael Schuster-Woldan. Bildniss einer jungen Dame.

entwickelt und vertieft, das wird erst des Malers Lebenswerk darstellen. Es scheint daher zum mindesten verfrüht, seine Werke unter einem Kollektivnamen wie Romantiker einzureihen.

Ueberall in allen seinen Bildern gibt der Maler seinen Empfindungen und Stimmungen vollen Ausdruck, und da diese, seiner Natur nach, von dem Wesen mancher Ultramoderner ziemlich verschieden sind, so fehlt es von jener Seite her nicht an Angriffen, besonders in letzter Zeit aus der Reichsmetropole, wo die secessionistische Richtung noch jung ist. Gar oft wird in den Berichten davon geredet, dass des Malers Werke wie Reminiszenzen an Bilder alter Meister erschienen.

Raffael Schuster-Woldan. Bildniss der J. J.

Wenn man die malerische Laufbahn unseres Künstlers aufmerksam verfolgt hat, mag es öfter den Anschein erweckt haben, als wäre Raffael Schuster-Woldan bei den Alten in die Schule gegangen, denen er allerdings seinem harmonischen Wesen nach näher steht als mancher modernen Richtung und die ihm auch eine stete Quelle der Anregung geworden sind. Doch lässt sich mit viel mehr Bestimmtheit und Klarheit aus seinen Schöpfungen ersehen, wie er mit ächt malerischer Freude immer neuen Problemen seiner Kunst, sowohl hinsichtlich des Inhaltes als auch der Technik nachspürt, und aus dem Reichthum seiner Empfindungen und Erfahrungen immer wieder Neues zu Tage fördert: Nicht um der Neuheit willen, sondern im Ringen und Streben nach Vollkommenheit. Wenn bei solchen Bestrebungen manchmal der malerische Ausdruck über das gewöhnliche Mass der Dinge gesteigert erscheint, ist wohl der nüchterne Verstand berechtigt, einen Massstab daran zu legen, hingegen hat Gefühl und Empfindung in der Kunst mehr Recht zu entscheiden und zu urtheilen, und dieses wird einem Koloristen mit einer so feinfühligen Seele immer sympathisch gegenüber stehen.

Als Schlussstein sei des Mannes Selbstbildniss hieher gesetzt, es erschien im Verein mit den anderen Bildern auf der Münchener Jahresausstellung im Glaspalast 1898. Aufschauend von der Arbeit blickt er nach dem eigenen Bild im Spiegel; oft haben wir ihn so gesehen, wenn sein Auge beobachtend auf irgend einem Gegenstande, auf seinem Modell oder einer Landschaft ruhte.

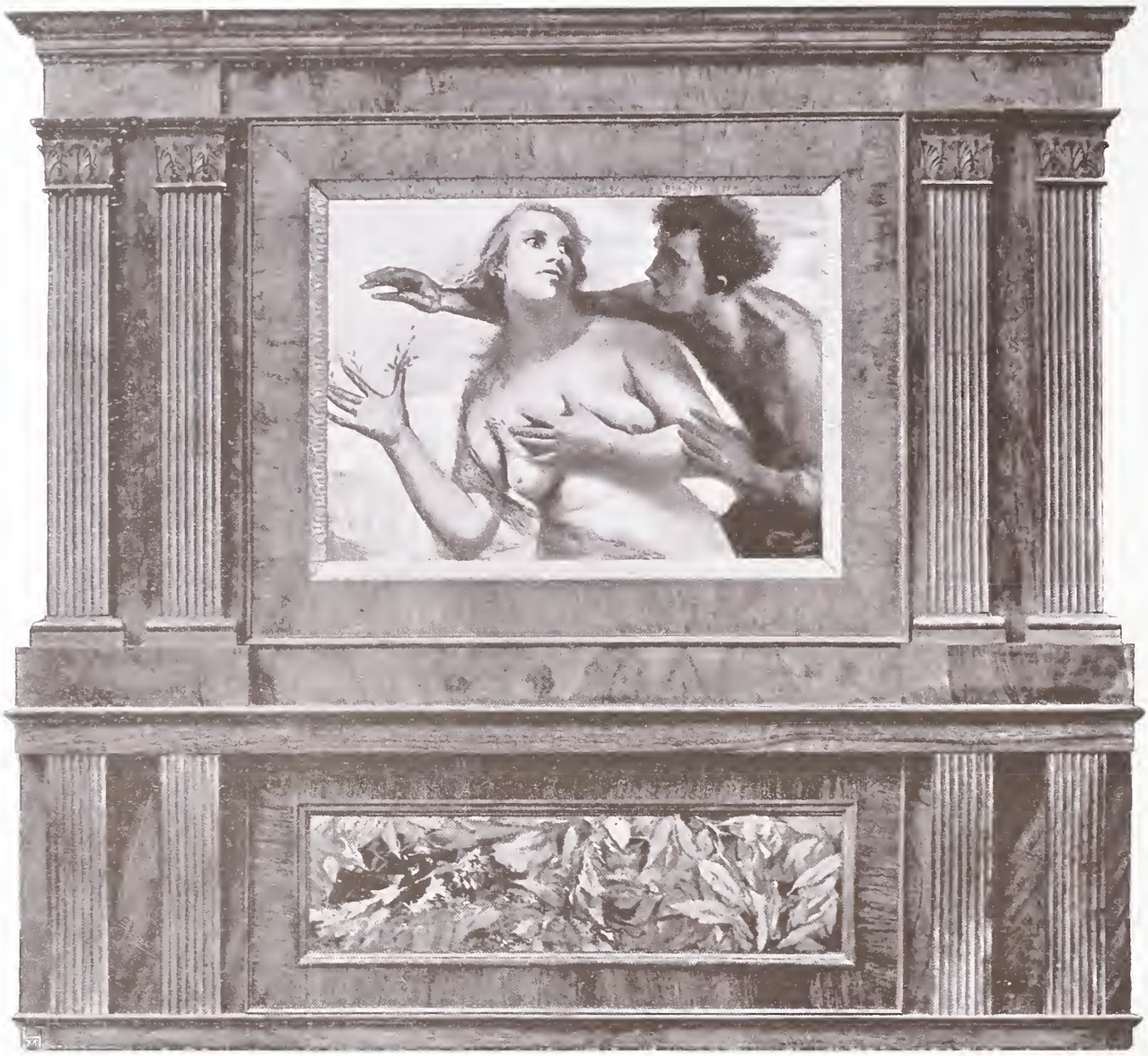
Das Bild ist auch eine Selbstschilderung und dabei gibt es richtig das Gefühl eigenen Werthes wieder. So scharf auch der Blick seiner Augen in dem Bilde auf die Gegenstände der umgebenden Welt sich richtet, man merkt, sie sehen doch nicht nüchtern das Wirklichkeitsbild, ein Hauch, der sie leicht umschleiert, verräth uns, dass in diesem Haupte das Gesehene von einer poetischen Seele verarbeitet wird.

Raffael Schuster-Woldan pinx.

Bildniss der Frau Klärchen R., Jena

Mit Genehmigung der Photographischen Union München

Raffael Schuster-Woldan. Studienkopf.



Raffael Schuster-Woldan. Daphne.

Der Vor- und Rückschauende, der Raffael Schuster-Woldan's bisheriges Schaffen theilnehmend begleitet hat, sieht in ihm den Seelenmaler edler, vornehmer Weiblichkeit, den Koloristen, dessen glänzende malerische Gestaltungskraft ihm ermöglicht, seine schon in frühester Jugend erträumte eigene Welt grösser und vollständiger noch auszubauen.

Raphael Schuster-Woldan pinx.

Legende

Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft Berlin

DIE NEUE PIETÀ VON JOSEPH REISS

IN DER ST. GEREONSKIRCHE ZU KÖLN

MIT BERÜCKSICHTIGUNG DER VORZÜGLICHSTEN PIETÀ'S DES NEUNZEHNTEN JAHRHUNDERTS

VON

PROFESSOR DR. KARL MEURER

Das heilige Köln hat vor allen Städten der Rheinlande und vielleicht ganz Deutschlands den Vorzug, dem Kunstfreunde den genussreichen Anblick vier prächtiger Pietà's zu bieten. Zu einem vortrefflichen Gipsabguss der Pietà von Michelangelo im Wallraf-Richartz-Museum, der sehr wohl eine Vertiefung in den künstlerischen Werth dieses weltberühmten Skulpturwerkes und unvergleichlichen Meisterstücks aller Pietàdarstellungen gestattet, und einer vor Kurzem im Dom aufgestellten, vom Bildhauer Mengelberg zu Utrecht in Sandstein ausgeführten Pietà mit sechs Figuren treten noch zwei Marmorwerke von gleich hoher Vollendung in Pfarrkirchen hinzu. Die eine dieser Pietà's, die von Karl Hoffmann in Rom geschaffen wurde, bildet seit der Mitte der sechziger Jahre den schönsten Schmuck der Mauritiuskirche; die andere, das Hauptwerk des Bildhauers Joseph Reiss in Düsseldorf, hat vor einiger Zeit ihre Aufstellung in der altehrwürdigen Gereonskirche, einem der grossartigsten Gotteshäuser der Stadt, gefunden. Das bedeutsame Kunstwerk steht in einer eigens für dasselbe an der Vorhalle der architektonisch so merkwürdigen Kirche erbauten, stilvoll ausgestatteten Kapelle, an der nur das eine auszusetzen ist, dass sie wegen ihres viel zu kleinen Umfanges, der bloss die Besichtigung ihrer Vorderseite und dies auch nur auf weitere Entfernung zulässt, als ein günstiger Standort für die Pietà nicht bezeichnet werden kann. Doch lassen wir zunächst die unvortheilhafte Aufstellung des neuen Werkes ausser Betracht.

Pietà's sind seit Jahrhunderten ein sehr beliebter Gegenstand der künstlerischen Darstellung gewesen, und nicht bloss Bildhauer, sondern auch Maler haben sich mit der Lösung dieser ebenso schwierigen wie lohnenden Aufgabe befasst. Was letztere angeht, so sei nur auf die in der Brera zu Mailand befindlichen Pietà's von Giovanni Bellini (1426—1516) und Tintoretto (1512—1594), auf die Pietà von Guido Reni (1575—1642) in der Pinakothek zu Bologna, auf die Beweinung des Leichnams Christi von Rubens (1614) in der kaiserlichen Gallerie zu Wien, die Beweinungen Christi von van Dyck in der Pinakothek zu München, in Berlin, Antwerpen, Stuttgart, Nürnberg und auf die

Pietà von *Joseph Reiss*

von Friedrich Overbeck für die Marienkirche seiner Vaterstadt Lübeck 1837 gemalte Pietà hingewiesen. In der Skulptur hat, wie schon erwähnt, kein Geringerer als Michelangelo bereits als ganz junger Künstler (1499) jene berühmte Pietà in der Peterskirche zu Rom geschaffen, die in klarster Weise die erhabene Höhe erkennen liess, welche er zu ersteigen im Begriffe war, und in ihrem unvergänglichen Werthe mit dazu beitrug, seinem Namen Unsterblichkeit zu verleihen. Besonders reich aber erscheint das neunzehnte Jahrhundert an solchen Schöpfungen. Ja, man möchte fast glauben, dass die grössten Bildhauer dieser Zeit gerade in der Bearbeitung von Pietà's mit einer gewissen Vorliebe einen Stoff für ihre höchsten Kunstleistungen erblickt hätten. Nicht bloss ist die Pietà von Ernst Rietschel (1804—1861) das vollendetste religiöse Werk dieses berühmten Meisters, sondern auch so hervorragende und bedeutende Künstler wie Wilhelm Achtermann (1799—1884), Max Widnmann (1812—1895), Giovanni Dupré (1817—1882), Joseph von Kopf (geb. 1827), Karl Hoffmann (1815—1886) und Joseph Reiss (geb. 1835) haben in ihren Pietà's Werke geschaffen, welche für alle Zukunft der Skulptur des neunzehnten Jahrhunderts ein glänzendes Zeugniss ausstellen.

J. Brandt pinx.

Copyright 189 by F

Reiterkampf

Original im Besitze des Kunsthändlers D. Heilbemann in München.

Freilich, die Gründe, welche so manchen Bildhauer veranlasst haben, auf dem Gebiete der christlichen Kunst sein bestes Können und sein tiefstes Denken und Empfinden der Darstellung der Gottesmutter mit dem Leichnam Christi auf dem Schooss zu widmen, sind recht einleuchtend. Zunächst verlangt die Pietàgruppe einen wahrhaft symmetrischen Aufbau, der aber zugleich dem Künstler in der Behandlung der Haltung der Madonna wie in der Lage der Christusgestalt grosse Freiheit lässt. Sodann gestattet gerade die Pietà eine Steigerung des seelischen Ausdrucks selbst bis zur Leiden-

Pietà von *Michelangelo*

schaftlichkeit, und, wie wir sehen werden, ist Giovanni Dupré thatsächlich bis zu dieser äussersten Grenze gegangen: der tiefste Schmerz, die höchste Trauer in unendlichem Leid, die innigste Liebe, die vollste Ergebung in den schwersten Verlust bieten dem Künstler reichen Stoff, in der Verkörperung der Gottesmutter diese Affekte, deren Nachempfinden ihn auf's Mächtigste beseelt, zum Ausdruck zu bringen. Und der Leichnam Christi! Welche göttliche Hoheit und Würde, welche sittliche Reinheit, welche geistige Kraft und Bedeutung wird der wahrhafte Künstler bestrebt sein, dem entseelten Leibe

aufzuprägen, der nun nach so mannigfaltigen Qualen ausgelitten und für das Menschengeschlecht das Höchste vollbracht hat! Hierzu tritt noch, was die Figur des Erlösers angeht, die die grösste Kunstfertigkeit erfordernde Behandlung des nackten Körpers auf Grundlage eingehender anatomischer Studien und bezüglich der Gottesmutter die Gestaltung der Gewandung. Wie aber, um noch ein Moment von nicht geringer Bedeutung anzuführen, der Künstler in der Darstellung der Madonna und des Christuskörpers einerseits den Geboten der Schönheit zu entsprechen hat, so sieht er sich anderseits, gerade um diesen zu genügen, in die Nothwendigkeit versetzt, strenge Maass zu halten in dem, was er von seinem Empfinden auf sein Kunstwerk überträgt, frei zu bleiben von jeder Uebertreibung, selbst im Ausdruck des grössten Schmerzes und überstandener schwerster Leiden nur Edeles zu schaffen. Bietet so die Pietà dem Bildhauer einen weiten Kreis künstlerischer Offenbarung, welcher ihm nach manchen Seiten hin die reichste Entfaltung seiner geistigen Auffassung und seines Empfindens nicht nur, sondern auch seines technischen Könnens ermöglicht, so ist es leicht verständlich, dass Manche sich an einer solchen, den echten Künstlergeist mächtig reizenden Aufgabe versucht haben. Allerdings, Viele sind berufen, aber Wenige sind auserwählt! Wenn irgendwo, so gilt dieses Wort in der Kunst.

Pietà von *Ernst Rietschel*

Vergleicht man die Pietà's der genannten Meister des neunzehnten Jahrhunderts mit Michelangelo's Schöpfung dem Aufbau nach, so ersieht man sofort, dass letztere insofern einzig dasteht, als die sitzende Gottesmutter den Leichnam Christi bis zu den Knieen desselben in ihrem Schoosse hält. Keiner jener neueren Meister ist hierin dem grossen italienischen Vorbilde gefolgt, und in der Lage der Christusgestalt weichen sie hiervon zum Theil bedeutend ab. Nur Hoffmann stellt wie Michelangelo die Madonna sitzend dar, aber dennoch verschieden von diesem. Während bei Michelangelo die Maria dem Beschauer gegenüber sitzt, ist sie bei Hoffmann schief nach der Seite gewandt und hält nur den Oberkörper des Erlösers auf dem Schoosse; von den Hüften bis zu den Knieen liegt der Leichnam auf den flachen Felsstücken, die auch der Gottesmutter als Sitz dienen, und die Beine hängen von diesem halb schräg zum Boden hinab. Alle übrigen Bildhauer stellen die Madonna auf ein Knie niedergesunken dar, und bei Allen, ausser Rietschel, dessen Pietà sich in der Gruppirung am weitesten von denen der anderen Meister entfernt, ist die Lage des Leichnams so, dass der Oberkörper desselben auf einem Oberschenkel der Madonna ruht und der Unterleib, sich von diesem

F. v. Lenbach pinx

Copyright 1890 by Franz Hanfstaengl

Bildniss des Nordpolfahrers Fridtjof Nansen

herabsenkend, mit den Beinen auf dem Boden liegt. Die Pietà des Münchener Widnmann zeigt den Oberkörper der Christusfigur sogar über das niedergebeugte linke Knie der Maria ausgestreckt, das weit tiefer steht als ihr rechtes. Nicht bloss der Wunsch, etwas Neues zu schaffen, sondern vielleicht auch der Umstand, dass die Künstler es für nicht recht angemessen erachteten, den Leichnam Christi fast vollständig in den Schooss der Gottesmutter zu legen, also eine gewisse Achtung vor dem natürlichen Gefühl, mag dieselben bewogen haben, in dieser Beziehung von dem Vorbilde Michelangelo's abzugehen.

Pietà von *Joseph v. Kopf*

Wie eben gesagt, thut Rietschel dies im weitesten Maasse. In seiner herrlichen, seit einigen Jahren im Mausoleum des Kaisers Friedrich III. befindlichen Marmorpietà, die er in den vierziger Jahren im Auftrage König Friedrich Wilhelm's IV. für die Friedenskirche zu Potsdam schuf, deren Vorhof sie mit Rauch's Mosesgruppe und einer Nachbildung des auferstandenen Christus von Thorwaldsen lange Zeit schmückte, kniet Maria mit gefalteten, niedergesenkten Händen an der Leiche des auf dem Boden ausgestreckten, mit dem Haupte auf einer Erhöhung liegenden Sohnes. Die beiden Figuren der Gruppe sind von Rietschel völlig von einander losgelöst dargestellt, wie bei keinem anderen der hier in Betracht kommenden Werke. Ganz ohne Beispiel ist diese Loslösung allerdings nicht; schon in der sehr interessanten Pietà eines alten Nürnberger Meisters (abgebildet in den Denkmälern der Kunst von Lübke und Lützow, Klassikerausgabe, Tafel XXIV, Bl. 85, Nr. 5) ist sie angewandt. Auch hier kniet die Madonna an dem Christuskörper, der zum grössten Theil, ähnlich wie bei Rietschel, wenn auch nicht so straff ausgestreckt, am Boden liegt, während der kräftig gewölbte Oberleib und das Haupt mit der Dornenkrone auf einer Erhöhung ruhen. Rietschel hatte einen besonderen, schwer wiegenden

Grund, der ihn zur Trennung der beiden Figuren bestimmte. Bei der ausserordentlich hohen Verehrung, welche die katholische Kirche der Gottesmutter zollt, erscheint es sehr natürlich, dass die katholischen Bildhauer Mutter und Sohn zusammen als eine Einheit auffassen und daher mit mehr oder minder starken Abweichungen die Christusgestalt im Schoosse der Madonna zur Darstellung bringen. Ja, man möchte fast sagen, dass in den katholischen Pietà's die Maria an Bedeutung sogar über den Erlöser gestellt wird, dass dieselben fast mehr noch die schmerzhafte Gottesmutter als Letzteren zur Anschauung bringen wollen, was auch aus den Inschriften klar hervorgeht, mit welchen die Bildwerke oft versehen sind. So trägt das Postament der Pietà von Hoffmann die Worte: «O, ihr alle, die ihr vorübergehet, sehet zu, ob ein Schmerz ist gleich meinem Schmerze!» Unter der Pietà von Reiss steht die Inschrift: «Gross wie das Meer ist dein Schmerz«, und eine an einer Strassenecke zu Köln in einer Mauernische stehende ältere Pietà, eine gewöhnliche Steinmetzarbeit, hat als Ueberschrift: Mater dolorosa und als Unterschrift: Pro cultu perpetuo matris dolorosae. Für Rietschel jedoch lag die Sache anders. Er hat seine Pietà aus der Tiefe seines protestantischen Bewusstseins geschaffen, und als Protestant lag ihm die Loslösung der beiden Gestalten von einander sehr nahe: einer Verherrlichung der Gottesmutter konnte er nicht das Wort reden. Für ihn war die Darstellung des entseelten Christus die Hauptsache, Maria erschien ihm von geringerer Bedeutung. Desshalb zeigt uns Rietschel's Bildwerk die Madonna frei knieend an der völlig erstarrten und daher im Unterkörper ganz gerade ausgestreckten Gestalt des Erlösers, in tiefstem Leid trauernd um den Tod des Sohnes. Sie ist weniger betend dargestellt, wie in dem Nürnberger Meisterwerk; viel mehr ist der tiefe Schmerz betont, der sie durchdringt, und in diesem ringt sie die gefalteten, abwärts gerichteten Hände. Wenn aber Rietschel seinen protestantischen Empfindungen folgend, die Gottesmutter in ihrem Verhältniss zu Christus als von untergeordneter Bedeutung ansah, so hat er dieselbe für die bildnerische Behandlung doch keineswegs als nebensächlich betrachtet. Die gleiche künstlerische Vollendung, mit welcher er den Leichnam Christi in der so beseelten Gruppe zur Darstellung brachte, zeichnet auch die Gestalt der Madonna aus: ihre edle Haltung, der reiche Fluss ihrer Gewandung, der ergreifende Ausdruck ihres Antlitzes, die schön geformten Arme mit den gefalteten Händen sind an hoher Auffassung und meisterhafter Durchführung dem herrlichen Christuskörper ebenbürtig, an dessen Seite sie kniet.

Entfernt sich so Rietschel als Protestant mit grösster Entschiedenheit von der Darstellungsweise der übrigen Künstler, so hat der seit fast fünf Jahrzehnten in Rom ansässige Professor Joseph von Kopf, einer der bedeutendsten Bildhauer der Jetztzeit, der die Mitwelt noch vor Kurzem durch die Veröffentlichung seiner hochinteressanten Lebenserinnerungen erfreute, mit seiner in der katholischen Kirche zu Stuttgart befindlichen Pietà doch auch eigene Wege eingeschlagen. Dieselbe stellt die knieende Gottesmutter dar, wie sie den Leichnam des Sohnes, dessen Unterleib auf dem Boden ruht, zu sich emporhebt. Das Eigenartige und auf den ersten Blick etwas befremdend Wirkende der Darstellung des Meisters liegt darin, dass derselbe im Gegensatz zu allen übrigen Pietà's das stark zur Seite geneigte Haupt der tief in sich zusammengesunkenen Christusgestalt mit dem Antlitz von dem der Maria abgewendet, also nicht allein die Gesichtszüge der Letzteren, sondern auch die des

Erlösers dem Beschauer zugekehrt zeigt. Dringt man aber bei genauerer Betrachtung in die Gedanken des Künstlers, die auch dahin gerichtet gewesen zu sein scheinen, die Bedeutung Christi stärker hervorzuheben, ein, versenkt man sich in seine Auffassungsweise, so erscheint Kopf's Kunstwerk als eine ebenso tief empfundene wie edel gedachte Schöpfung von bedeutendem Werthe. In höchst einfachem Aufbau soll die Pietà veranschaulichen, wie die Madonna den noch nicht erstarrten, man könnte sagen, noch lebenswarmen Leichnam Christi auf ihren Schooss emporhebt und das ihr nicht sichtbare Antlitz desselben mit der Rechten mehr aufwärts wenden will, um es zum letzten Abschiede noch einmal zu sehen. Und mit welch' packender Lebendigkeit, welcher Kraft der Empfindung, welch' künstlerischer Selbständigkeit ist die Gruppe dargestellt! So eigenartig sie auch ist, so ergreifend

Pietà von *Giovanni Dupré*

wirken bei längerem Betrachten sowohl die erhabene Figur der Maria wie die prächtige Gestaltung des nackten, nur an der linken Seite mit dem Lendentuch bedeckten Christuskörpers. Ganz abgesehen von der künstlerischen Vollendung ist Kopf's Pietà gerade wegen der Besonderheit ihrer Auffassung zu den interessantesten Werken dieser Art zu zählen.

In der Eigenart der Darstellung wird Kopf's Pietà von derjenigen des Italieners Giovanni Dupré, des Schöpfers des grossen mit zehn allegorischen Kolossalfiguren geschmückten Cavour-denkmals zu Turin, an dem der Künstler von 1866—1873 arbeitete, noch überragt. Dupré's Pietà, welche im Auftrage des Marchese Ruspoli 1863—1865 ausgeführt wurde, stellt die Madonna mit weit ausgebreiteten Armen und den bereits erstarrten Leichnam Christi mit erhöhtem Oberleib auf ihrem

rechten Knie ruhend dar; die Beine liegen, wie in der Pietà von Rietschel, gerade ausgestreckt auf dem Boden. Die Gottesmutter blickt in das niedergesenkte Antlitz des Sohnes, und man meint ihren in höchster Leidenschaft ausgestossenen, entsetzten Aufschrei zu vernehmen: «Todt, todt! Mein Sohn, der grösste Wohlthäter der Menschheit, todt!» So ruhig und erhaben Michelangelo's Pietà ist, so leidenschaftlich bewegt, freilich ohne unruhig zu wirken, ist die von Dupré, an der die ungemein schön ausgeführte Christusgestalt mit dem ausdrucksvollen Kopfe ganz besonders zu rühmen ist. Dieses Grabdenkmal auf dem Kirchhof der Misericordia zu Siena, der Vaterstadt des Künstlers, gehört zu den edelsten Werken Dupré's und zeigt seine Kunst feiner naturalistischer Darstellung auf ihrem Höhepunkte: die leidenschaftliche Lebendigkeit der Madonna und die wunderbar schöne Christusfigur zeigen in letzterer den vollendeten Ausdruck erhabener Ruhe und in ersterer den äussersten Grenzpunkt des Realismus.

Pietà von *Wilhelm Achtermann*

Die Pietà Achtermann's im Dome zu Münster, eine der herrlichsten, welche in unserem Jahrhundert entstanden sind, leitet zur Gruppe der Nazarener über. In der Weise, wie Friedrich Overbeck, der Stifter der Malerschule der Nazarener, und die übrigen Vertreter derselben, Steinle, Führich und die Düsseldorfer Ittenbach, Deger und die beiden Brüder Karl und Andreas Müller, ihre religiösen Gemälde ausführten, haben Achtermann, Hoffmann und Reiss mit dem Meissel gewirkt. Was sie in ihren Pietà's geschaffen, ist von bleibendem künstlerischem Werth, sowohl mit Rücksicht auf die schöne Komposition der Gruppen, wie auch bezüglich des geistigen Gehalts, der zarten, weichen Linienführung und der technisch vollendeten Darstellung. Während Rietschel von seinem protestantischen Standpunkt aus neue Wege geht, auch Kopf's Pietà volle Eigenart bekundet und Dupré in seinem Friedhofdenkmal den Schmerzen des Mutterherzens den leidenschaftlichsten Ausdruck gibt, ist der Charakter der Bildwerke der drei Nazarener edele, vornehme Ruhe und feierliche, andächtige Stimmung.

Die vorzüglichste der Pietà's dieser Künstler ist ohne Zweifel die in Marmor ausgeführte von Wilhelm Achtermann, welche auch in verkleinerten Nachbildungen als Hauspietà eine grosse Verbreitung gefunden hat. Hätte Achtermann weiter nichts geschaffen als diese Pietà, sie würde ihm einen Platz unter den bedeutendsten Bildhauern des Jahrhunderts gesichert haben. Schon der Aufbau des Kunstwerks ist von hervorragender Schönheit. Die knieende Madonna, von deren Haupt und Schultern das Kopftuch in leichtem, natürlichem Flusse niedersinkt, hält den Christuskörper so in

Edm. Berger pinx

Wotanszug

G. v. Blaas [illegible]

Copyright 18[illegible]

Abgeblitzt

Original im Besitze des Kunsthändlers D. Heinemann in München

Pietà von *Karl Hoffmann*
(Vorderansicht)

ihrem Schooss, dass seine obere, aufgerichtete Hälfte an diesen angelehnt ist, während die untere von den Hüften an am Boden liegt. Das ein wenig rückwärts und zugleich nach dem Beschauer hin etwas seitwärts geneigte Haupt des Erlösers ruht auf ihrem rechten Arm; mit der Linken hat sie die Linke des Sohnes emporgehoben. Leicht und ungezwungen baut sich die Gruppe auf, in schönstem Ebenmaass und in sich vollkommen geschlossen. Meisterhaft und in jeder Beziehung vollendet sind die Gestalten der Maria und des Christus dargestellt. Die Gewandung der Gottesmutter ist in den Einzelheiten mit derselben peinlichen Sorgfalt ausgeführt, wie die anatomische Durchbildung des Leichnams in allen seinen Theilen, dem herrlichen Kopfe, der gewölbten Brust, den Armen und Händen, den Beinen, Knieen und Füssen. Dem Werthe der schönen Komposition aber und der künstlerischen Darstellung entspricht der geistige Gehalt der Gruppe, der in dem Antlitz der Madonna und des Erlösers in ergreifender Weise sich offenbart.

Achtermann's Pietà wurde in Rom 1850 vollendet, wo der Künstler seit Anfang der vierziger Jahre seinen Wohnsitz hatte und 1884 hochbetagt starb. Nachdem er bis zum dreissigsten Lebensjahre einfacher Bauer gewesen, hatte er sich dem Tischlerhandwerk zugewandt und machte dann, durch ausgezeichnete Holzschnitzarbeiten empfohlen, in den Ateliers von Rauch und Tieck in Berlin seine Lehrjahre als Bildhauer durch. Von hier siedelte er zu dauerndem Aufenthalte nach der ewigen Stadt über, um sich daselbst weiter auszubilden. In Rom schlug er die Richtung der Nazarener ein und stellte, wie er auch früher als Holzschnitzer nur Heiligenbilder, Kruzifixe und Madonnen geschaffen hatte, seine Kunst ganz in den Dienst der katholischen Kirche. Der Dom zu Prag besitzt, um nur einige seiner hervorragendsten Arbeiten zu nennen, von seiner Meisterhand ein grosses Altarwerk und der Dom zu Münster ausser seiner Pietà noch eine prachtvolle, in bedeutenden Grössenverhältnissen ausgeführte Darstellung der Kreuzabnahme in Marmor. Im Aufbau sehr verschieden von Achtermann's Werk ist die Pietà von Hoffmann in der Mauritiuskirche zu Köln. Nach der katholischen Weise legt auch dieser den Leichnam Christi in den Schooss der Maria, aber nur mit dem Oberkörper; während in den Pietà's von Achtermann, Widnmann, Kopf und Reiss der Unterleib der Christusgestalt auf dem Boden ruht, gewinnt Hoffmann dadurch, dass er die

Gottesmutter auf einem flachen Felsenaufbau sitzend nach einer Seite gerichtet darstellt, was bei keiner anderen der erwähnten Pietà's der Fall ist, den Vortheil, den Unterleib des Erlösers in leichter Senkung bis zu den Knieen ebenfalls noch auf dieser Steinlage ruhen lassen zu können, von welcher die Unterschenkel sich dann in schräger Richtung abwärts wenden. So entsteht eine mehr breit als hoch gehaltene, sehr symmetrische Gruppe, die auf den Beschauer ihre Wirkung nicht verfehlt. Die ebenso gefällige wie harmonische Komposition der Pietà, der schön gebildete, schmerzbewegte Kopf der Maria, der wie bei allen Pietà's von einem tief über die Schultern und Arme herabfliessenden Tuche bedeckt ist, die faltenreiche, bis zu ihren Füssen niedersinkende Gewandung, die zwar nach der Seite gerichtete, aber sehr natürliche Art, wie die Gottesmutter dasitzt, die schöne Beinstellung, die Haltung ihrer Arme und Hände, von denen die rechte das Haupt des Heilandes vor dem Sinken schützt, und, was die herrliche Gestalt des Letzteren angeht, die bis in die kleinsten Einzelheiten anatomisch auf's Sorgfältigste ausgeführte Darstellung des Leichnams, das ausserordentlich ausdrucksvolle, von der geistigen Bedeutung des Gekreuzigten zeugende Antlitz, die genaue Modellirung der Brust, der Arme, Hände, Beine und Füsse, dies Alles macht Hoffmann's Pietà zu einer der schönsten und werthvollsten des neunzehnten Jahrhunderts.

Pietà von *Karl Hoffmann*
(Seitenansicht)

Professor Karl Hoffmann, über dessen Leben und Wirken fast gar keine gedruckten Nachrichten vorliegen, wurde nach Angaben, welche mir seine Hinterbliebenen machten, am 23. März 1815 zu Wiesbaden geboren, nicht zu Köln, wie einige Künstlerlexika in den paar Zeilen ihrer Mittheilungen fälschlich berichten. Von dem unwiderstehlichen Drange beseelt, sich der Künstlerlaufbahn zu widmen, verliess er die Heimath und schlug sich darbend bis München durch, wo er 1833 anlangte und unter Schwanthaler sich als Bildhauer ausbildete. 1837 wandte er sich nach Paris und nachdem er von 1839 an wieder zwei Jahre in seiner Vaterstadt zugebracht hatte, liess er sich 1841, sechsundzwanzig Jahre alt, in Rom nieder, wo er, abgesehen von einem zweijährigen Aufenthalte in Köln (von 1848 bis Juli 1850) bis 1866 ansässig war. Dann ging er nach Wiesbaden zurück und bewohnte, etwa

von 1869 an, mehrere Jahre lang die ihm vom Herzog von Nassau zur Verfügung gestellte Moosburg im Schlossgarten zu Biebrich bis zur Fertigstellung seines Landhauses Villa Germania an der Biebricher Chaussee. Von hier siedelte er 1880, in Folge rheumatischer Leiden nicht mehr arbeitsfähig, nach Rocca di Papa im Albanergebirge, nicht weit von Rom, über; 1884 verkaufte er seinen dortigen Landsitz und zog nach dem tiefer gelegenen Frascati, wo er am 8. Juli 1886 starb.

Während seines langjährigen Aufenthaltes in Rom stand Hoffmann in den engsten Freundschaftsbeziehungen zu Friedrich Overbeck, die sich so innig gestalteten, dass dieser Hoffmann's erste Frau, Karoline von Reinagel aus Bamberg, die 1872 starb, im Jahre 1854 zu seiner Adoptivtochter machte. Wie Overbeck, so trat auch Hoffmann in Rom zur katholischen Kirche über. Hier erhielt Letzterer im Jahre 1859 durch den jetzigen hochbetagten Stadtdechanten, Ehrendomherrn und Pfarrer von St. Mauritius zu Köln, Adolf Thomas, der damals sechs Wochen lang in der gemeinsamen Wohnung der beiden Künstler gastliche Aufnahme genoss, die erste Anregung zur Ausführung der Pietà. Nach vielfachen Besprechungen mit dem Maler und dem Theologen entwarf dann Hoffmann eine Skizze, die beider Beifall fand und nun in carrarischem Marmor ausgeführt wurde. Anfangs September 1868 langte die Gruppe in Köln an und wurde am 15. desselben Monats feierlich eingeweiht.

Von den vielen Werken, die Hoffmann geschaffen hat, sind manche in's Ausland, namentlich nach England gekommen. Mehrere, darunter eine hl. Cäcilia und ein hl. Joseph, befinden sich in Rom. Ein Guter Hirte wurde von einer Fürstin Leuchtenberg, eine Madonna von dem früheren Bischof Müller zu Münster erworben. Düsseldorf besitzt von seiner Hand das Denkmal des Gartendirektors Weihe, die Apollinariskirche bei Remagen einige Statuen, seine Vaterstadt Wiesbaden die Marmorgruppe der Hygiea auf dem Kranzplatz und Heiligenbilder am Hochaltar der katholischen Kirche, Biebrich am Rhein das Denkmal der Germania. Als Friedrich Overbeck 1869 gestorben war, begab sich Hoffmann nach Rom und schuf den Entwurf des Grabdenkmals, welches seinem berühmten Freunde in der Kirche San Bernardo errichtet wurde. Eine Büste des Malers schenkte er den Verwandten desselben in Lübeck. Ausser der Pietà besitzt Köln von dem Künstler in der alten, prächtigen Kirche Gross-St. Martin noch sechs grosse Statuen, von denen je drei die beiden Seitenaltäre neben dem Chor schmücken; unter denselben ist namentlich die Himmelskönigin durch Anmuth und Schönheit ausgezeichnet.

Gleiche Anerkennung und gleiches Lob wie Hoffmann's Pietà verdient auch die im September 1898 in der St. Gereonskirche aufgestellte Pietà von Joseph Reiss. In der Komposition bietet diese zwar nichts Neues, da sie im Aufbau wie in der Richtung und Stellung der Figuren eine auffallende Aehnlichkeit mit der Achtermann'schen hat. In Einzelheiten freilich sind die beiden Werke von einander verschieden. Während bei Achtermann das Haupt des Gekreuzigten etwas nach der Seite geneigt dargestellt ist, erscheint es in der Pietà von Reiss mehr emporgehoben und zugleich mehr der Richtung des Oberkörpers folgend. Bei Achtermann liegt die Hand des Armes, mit welchem Maria das Haupt stützt, oben auf dem Oberarm des Leichnams, bei Reiss über der Schulter weg nach der Brust hin. Auch ist der Kopf der Madonna bei diesem weit stärker nach

dem Antlitz Christi vorgebeugt als bei jenem. Bei Achtermann hält ferner die Gottesmutter die Linke des Sohnes höher erhoben, als bei Reiss; der rechte Arm des Leichnams hängt bei Beiden straff herab, indessen mit verschiedener Handstellung. Hierzu kommt noch die Verschiedenheit in der Gestaltung der Gewandung der Madonna und der anatomischen Ausführung des Christuskörpers in den zahlreichen Einzelheiten.

Sieht man von einer Vergleichung der Pietà von Reiss mit der von Achtermann ab und betrachtet man jene für sich allein, so kann man nicht umhin, dem tiefen Eindrucke entsprechend, den sie auf jeden Beschauer macht, sie sowohl der Auffassung wie der Ausführung nach für ein sehr bedeutsames Kunstwerk zu erklären. Nicht im Aufbau, der keinen neuen Typus darstellt, sondern in der meisterhaften Vollendung, mit welcher die Gestalten der Madonna und des Christuskörpers durchgearbeitet sind, in dem Ausdruck der beiden Köpfe, in der vorzüglichen Modellirung der einzelnen Theile des Leichnams und vor Allem in dem tiefen geistigen Inhalt des Gesammtbildes, den Reiss mit dem feinsten Verständniss für die Behandlung der Form verbindet, liegt der hohe Werth seiner Pietà.

Pietà von *Joseph Reiss*
(Vorderansicht)

Wie aber hat sich Reiss die Darstellung des Christuskörpers mit Bezug auf den geistigen Inhalt gedacht? Nach der menschlichen Seite hin folgte er der Auffassung, an welcher jeder Christ am liebsten hängt: er dachte sich den Erlöser dem Körper nach, wie auch Rietschel, Dupré, Hoffmann u. A., als einen Mann von höchst edeler, weit eher zarter, als derb kräftiger Gestalt, die, verbunden mit Reichthum und Kraft des Geistes, auf die Menschheit einen ebenso tiefgehenden wie weit reichenden Einfluss auszuüben vermag. Der Auffassung der katholischen Kirche entsprechend, stellt er zugleich Christus als Gottmenschen dar, als göttliches Wesen in Menschengestalt. Daher die so sehr durchgeistigten Gesichtszüge des Hauptes Christi, daher der feine, gegen Schmerzen, Leiden und Qualen körperlicher wie seelischer Art so empfindliche Leib des Erlösers. Man sieht demselben an, welche geistige Grösse und Hoheit einst in ihm wohnte, welch' unendlich erhabener Gedankenkreis, der es vermochte, der Welt ein neues Gepräge zu geben, sein edeles Haupt erfüllte; man fühlt mit, wie auf diesen vornehmen, empfindsamen Leib die Schmerzen der Leidenszeit und die Qualen des Todes am Kreuze wirken mussten: die geistige Majestät und die grosse göttliche That des Weltbefreiers sind in bewunderungswürdiger

Heimkehrende Fischer

Musikalische Matinee

Weise darin zur Darstellung gebracht. Hierzu gesellt sich, was die Gestalt der Madonna angeht, der ungemein beseelte Ausdruck ihres Antlitzes. Reiss hat nicht die Absicht, ihre jungfräuliche Schönheit zu betonen, er stellt sie als schmerzhafte Gottesmutter dar. Ihr Antlitz bietet die Züge einer Frau in vorgerückteren Jahren und zwar einer Frau, der als Mutter das schwerste Leid, das über sie kommen kann, nicht erspart geblieben ist, die das Bitterste und Härteste hat durchkosten müssen. Es ist indessen nicht bloss ein augenblicklicher, die Seele in ihrer innersten Tiefe durchbohrender Schmerz, der dieses gramvolle und doch so hochedele Antlitz durchzieht, auch die Qualen, welche das Herz der Gottesmutter in den Tagen der ganzen Leidenszeit zerrissen, spiegeln sich darin wieder. Wahrlich, gross wie das Meer ist dein Schmerz! Und doch sind die ergreifende Kraft und die rührende Innigkeit, mit welcher der Schmerz zur Darstellung gebracht ist, weit entfernt von maassloser Leidenschaft. Aber dies nicht allein. Welche unsägliche Mutterliebe spricht zugleich aus den leiderfüllten Gesichtszügen! Mit welcher Zärtlichkeit beugt Maria sich nieder, um noch einmal, zum letzten Male das schöne, edele, durchgeistigte Antlitz des geliebten Sohnes zu sehen, dessen Leichnam sie zum Abschied zu sich emporgehoben hat! Mit dem Mutterschmerz und der Mutterliebe aber verbindet sich als Drittes der Ausdruck der vollen Ergebung in das herbste Geschick, der Ergebung in den Tod des Erlösers, der Ergebung in das schwerste Leid um des Heiles der ganzen Menschheit willen.

Pietà von *Joseph Reiss*
(Seitenansicht)

Der Schöpfer dieser Pietà wurde am 25. Oktober 1835 zu Düsseldorf geboren. Nachdem er sich an der Akademie seiner Vaterstadt ausgebildet hatte, bereiste er zu Studienzwecken Deutschland, Belgien und Holland. Ein für die prächtige, romanische Pfarrkirche zu Andernach am Rhein in Holz geschnitztes Muttergottesbild, der Hochaltar und der mit Figurengruppen ausgestattete Marienaltar in der Kirche zu Grefrath bei Krefeld, die Joseph Reiss Anfangs der sechziger Jahre ausführte, das für den Fürsten Anton von Hohenzollern 1864 gearbeitete grosse Relief «Die Kunst», zwei Altäre mit Gruppen im Dome zu Neuss, die ihn von 1868—1872 beschäftigten, das Mitte der siebenziger Jahre geschaffene Kriegerdenkmal zu Duisburg, das ebendaselbst befindliche Mercatordenkmal, die Mariensäule mit den Standbildern der vier grossen Propheten zu Düsseldorf, der grosse Hochaltar mit den beiden Nebenaltären in der Kirche zu Hüls bei Krefeld, die mit zu seinen besten Arbeiten gehören, die grosse Kalvarienberggruppe an der St. Lambertuskirche zu Düsseldorf, ein auferstandener Heiland auf dem Kirchhof daselbst, verschiedene in Bonn

und in Holland befindliche Pietàreliefs, mehrere grosse in Sandstein ausgeführte Pietà's, die für Styrum, Nymwegen und Schiedam angefertigt wurden, einige Kalvarienberggruppen, die nach Styrum und Groningen kamen, die vier grossen allegorischen Figuren an der Fassade des Rathhauses zu Düsseldorf und manche andere hervorragende Werke, insbesondere kirchlicher Richtung, machten ihm einen sehr geschätzten Namen als Bildhauer. Grosse Anmuth und vornehme Schönheit, verbunden mit bedeutender Gestaltungskraft und tiefer, religiöser Empfindung, zeichnen seine Schöpfungen auf dem Gebiete der christlichen Kunst aus. Eine von Joseph Reiss geschaffene Madonna in Holz in der Art des Florentiners Luca della Robbia (1399—1482), die Anfangs der achtziger Jahre auf einer Ausstellung in Berlin Aufsehen erregte, veranlasste den damaligen preussischen Kultusminister von Gossler, sich für den Künstler zu interessiren und Schritte zu thun, dass demselben von Seiten des preussischen Staates die Bearbeitung eines grösseren Skulpturwerkes übertragen wurde. Dasselbe sollte in einer geschichtlich und architektonisch hervorragenden Kirche Aufstellung finden. So erhielt Reiss 1884 den Auftrag zur Anfertigung des Entwurfs einer Pietà, und nachdem dieser in Berlin genehmigt worden war, hatte er ein Modell des Kunstwerks in Ausführungsgrösse herzustellen. Fünf Jahre verwandte er hierauf und nach weiteren Verhandlungen über die Wahl des Materials stand die Pietà, an deren Vollendung der Künstler mehrfach durch längere Krankheit gehemmt wurde, im Jahre 1897 zur Ueberführung nach der St. Geronskirche zu Köln bereit. Der Block, aus dem das Werk geschaffen wurde, carrarischer Marmor von untadelhafter Reinheit, wog unbehauen 160 Centner und kostete fast 8000 Mark. Die Gesammtherstellungskosten der Pietà belaufen sich auf 33,000 Mark, wovon die preussische Staatskasse 30,000 Mark übernahm und der Rest von der Kirchengemeinde getragen wurde.

Pietà von *Joseph Reiss*
(Seitenansicht)

Reiss' Pietà wurde, als sie nach Vollendung der für sie an der Gereonskirche angebauten Kapelle im Herbst 1898 aufgestellt war, allgemein als eine neue Hauptsehenswürdigkeit der Stadt Köln gepriesen. Und sie ist dies auch wirklich. Ist aber die Aufstellung eine für die Besichtigung des Kunstwerks günstige zu nennen? Die Frage ist leider zu verneinen. Zwar ist die Stätte, an der die Pietà steht, eine seit altersgrauer Zeit her geweihte; die St. Gereonskirche ist eine der grossartigsten und eigenartigsten mittelalterlichen Kirchenbauten, deren ältesten Theil der Sage nach die Kaiserin Helena, die Mutter Konstantin's des Grossen, ausführen liess. Auch ist die in romanischem Stil angebaute Pietàkapelle mit ihrer vorzüglich wirkenden hohen Wandbekleidung in dunkelrothem

Marmor, der stilvollen malerischen Ausschmückung der oberen Wandtheile und insbesondere der Kuppel, sowie dem aus italienischem Marmor bestehenden Bodenbelag dem Werthe des Kunstwerks entsprechend würdig ausgestattet und macht einen erhebenden, zur Andacht stimmenden Eindruck. Allein, die Kapelle ist viel zu klein. Aus der grossen Vorhalle der Kirche, an deren Südseite sie errichtet wurde, tritt man zunächst in einen sehr beschränkten Vorraum, in welchem vier Betbänke aufgestellt sind, an denen etwa ein Dutzend Personen Platz finden können, und hat von hier aus den etwas erhöhten Raum vor sich, in dessen Hintergrunde an der abgerundeten Wand die Pietà steht. Dieser der Pietà geweihte Raum, der ungefähr 15 Fuss tief und 12 Fuss breit ist, ist abgesperrt und darf also ohne Erlaubniss nicht betreten werden. Man kann demnach vom nächsten Standpunkte aus die Pietà nur auf eine Entfernung von neun bis zehn Fuss sehen und zwar nur ihre Vorderseite; mit der Rückseite steht sie dicht an der Wand, die auch eine Betrachtung der Schmalseiten nicht ermöglicht. Dass unter solchen Umständen die Aufstellung als eine ungünstige zu bezeichnen ist, unterliegt keinem Zweifel. Aller Fleiss, alle Arbeit, alle Kunst, die der Bildhauer auf die vollendete Gestaltung ihrer nicht sichtbaren Rückseite verwandte, sind sozusagen vergebens gewesen. Ja, auch von den Schmalseiten kommt nur wenig zur Geltung und manche Schönheiten derselben lassen sich gar nicht oder nur ungenügend würdigen. So ist von dem am meisten zurückliegenden Fusse des Christuskörpers bloss bei einem gut gewählten Standpunkte Einiges zu erblicken. Es darf daher noch als ein sehr glücklicher Umstand bezeichnet werden, dass der Aufbau der Pietà es mit sich brachte, dass wenigstens die Hände der Madonna und des Leichnams den Blicken nicht entzogen sind. Doch hiermit nicht genug. Da das Betreten des Raumes, in welchem die Pietà steht, nicht ohne Weiteres gestattet ist, so geht auf die Entfernung von etwa zehn Fuss, aus welcher das Kunstwerk genossen werden kann, selbst für die Betrachtung der Vorderseite die volle Würdigung der Einzelheiten verloren. Die Züge des niedergebeugten Antlitzes der Madonna entziehen sich, zumal sie bei dem gedämpften Licht der Kapelle stark beschattet sind, auf jene Entfernung überhaupt jeder Beurtheilung. Kurz, bei der Besichtigung der Pietà erkennt man zwar sofort, dass man ein bedeutendes Kunstwerk vor sich hat, empfindet zugleich aber das Gefühl tiefen Bedauerns, die Einzelheiten, die doch den Bildhauer so viel Studium und Arbeit gekostet haben, nicht nach Wunsch sehen zu können. Wie sehr

Pietà von *Joseph Reiss*
(Seitenansicht)

kommt es aber dem Kunstkenner gerade auf diese an! Sie bilden einen wesentlichen Bestandtheil dessen, woran er sich mit besonderem Genusse ergötzt. Und Reiss' Pietà bietet in der vollendeten künstlerischen Durchführung des herrlichen Hauptes Christi und der so ausserordentlich ausdrucksvollen Gesichtszüge der Madonna, der nackten Brust, der Arme und Beine, der Hände und Füsse des Leichnams thatsächlich so viel Schönes, dass ihre ungünstige Aufstellung in hohem Grade zu beklagen ist. Die Pietà von Hoffmann in der Mauritiuskirche steht ebenfalls in einer nicht eben geräumigen Kapelle am Chor, aber doch so, dass man sich vollkommen an ihren vielen Schönheiten erfreuen und auch um sie herum gehen kann. Achtermann's Pietà steht im Dome zu Münster nach allen Seiten hin vollständig frei, und um noch ein Profanwerk zu erwähnen, sei an die mustergültige Aufstellung erinnert, welche Dannecker's berühmte Ariadne in v. Bethmann's Museum zu Frankfurt am Main gefunden hat. Auch für die Pietà von Reiss stand in der St. Gereonskirche ein geeigneter Raum zur Verfügung, nämlich die grosse Vorhalle, an welcher das Pietàkapellchen angebaut ist. Während der abgesperrte Raum desselben höchstens achtzehn Quadratmeter Fläche hat, bietet die Vorhalle, die so geräumig und hell ist, wie man sie selten an einer Kirche findet, einen Flächenraum von stark hundert Quadratmeter. Hier musste die Pietà stehen, und die 12,000 Mark, welche ein Mitglied der Pfarrgemeinde für die würdige Aufstellung derselben geschenkt hat, wären, nicht nach meinem Urtheil allein, statt auf den Bau und die Ausschmückung der Kapelle besser auf die Herrichtung und Ausstattung der Vorhalle zur Aufnahme des prächtigen Werkes verwandt worden, welches zahlreiche Fremde und Einheimische besichtigen, wirkliche Kunstkenner aber nur zum Theil befriedigt verlassen werden. Die vielleicht gehegte Befürchtung, dass, da die Vorhalle den Haupteingang zur eigentlichen Kirche bildet, diejenigen Andächtigen, welche an der Pietà zum Gebete niederknieen, in ihrer frommen Verrichtung gestört werden möchten, war grundlos. Das Werk konnte an dieser geräumigen Stätte leicht so aufgestellt werden, dass auch den Zwecken religiöser Erbauung völlig Rechnung getragen wurde. Oder aber, wenn es durchaus in einer abgeschiedenen besonderen Kapelle seinen Standort haben sollte, so hätte man diese in weit grösserem Maassstabe ausführen sollen, selbst wenn die Beschaffung der fehlenden Geldmittel den Bau noch einige Zeit verzögert haben würde. Kurz, volles Verständniss dafür, wie ein werthvolles Skulpturwerk religiöser Art stehen muss, um nicht nur die Bedürfnisse der Andächtigen zu erfüllen, sondern auch den berechtigten Ansprüchen der Kunstfreunde zu genügen, haben die Organe, in deren Hand die Aufstellung der neuen Pietà von Joseph Reiss gelegt war, nicht bewiesen.

GIOVANNI SEGANTINI

VON

GRAF S. C. VON SOISSONS

G. Segantini. Selbstbildniss

Immer, wenn ein Mann, welcher der Ruhm seines Landes und seiner Zeit gewesen, dahingeschieden, wenn das letzte Wort der Todtenpredigt verklungen, wenn selbst die Sonne hinter den Wolken des dunklen Himmels zu trauern scheint, wenn die Blätter der Todtenrosen fallen eines nach dem andern, gleich den Körnern einer Sanduhr, dann beginnt auch die Erinnerung an ihn ihren Todeskampf.

Es gibt Unsterbliche — aber wie Wenige! Man muss ein Werk der Nachwelt zum Vermächtniss hinterlassen, muss einen Gedanken in fruchtbaren Boden gepflanzt haben, damit der Nachruhm wachse, gedeihe und Blüthen trage.

Wer nicht geschaffen, wer nur mit dem Verlust seines Leibes gezahlt, ohne etwas Sichtbares hinterlassen zu haben, Etwas, das sich von Epoche zu Epoche vererbte, muss sich — mit wenigen Ausnahmen — dabei bescheiden, vergessen zu werden. Sprich! Wo ist das Grab eines Garrick, des genialen Schauspielers, der die Masse jauchzen und beben zu machen verstand? Und was bliebe vom Schlachtenruhm übrig, der unter Rauch und Krachen geboren fast ebenso lärmend und kurzlebig ist wie der Donner der Kanonen, wenn nicht ein Künstler die Thaten seines Heros wieder heraufzauberte, einem weniger heroischen Zeitalter zum Vorbild?

In der Welt der Kunst aber genügt ein Stück gemalter Leinwand, ein gemeisselter Marmorblock oder der Wohllaut rythmischer Verse, den Söhnen von den Vätern überkommen, dazu, die Welt einen Homer, einen Pheidias, einen Goethe, einen Rubens schätzen zu lehren. Und hätten diese nicht gesungen, hätten diese nicht eine kurze Apotheose in dauernde Schöpfungen geschlossen, was würde von den Fürsten und Helden ihrer Zeit heute noch leben?

Die Kunst, nur die Kunst allein macht unsterblich, nur die Kunst kann ihren Auserwählten das ewige Leben geben. Aber selbst ein Künstler muss eine neue Idee in die Kunst zu bringen verstehen, um unsterblich zu werden.

Dies hat Giovanni Segantini gethan. Wenn auch einige Kritiker sagen, dass seine Landschaften denen Normann's, seine Bauern denen Millet's gleichen, dass seine Engel wie von Burne Jones empfunden erscheinen, dass ferner seine Technik, die in dem Uebereinanderlegen, nicht Mischen der vier Grundfarben besteht, bereits von Monet versucht worden, so kann man dennoch leichtlich erkennen, dass Segantini's Verdienst hauptsächlich Folgendes ist:

Er war der Erste, der die klassische Linie und korrekte Zeichnung mit der Wiedergabe von Licht- und Lufteffekten vereinigte. Erst in zweiter Linie zeigen seine Sujets ein tiefes Gefühl für das Leben, grosse unsterbliche Themen, das Leiden und Streben des Menschen und seine Schwäche im Vergleich zu der Natur. Er hat den alternden Grundsätzen der Kunst durch Verbindung mit eben entstandenen frisches Leben gegeben.

Wie jene grossartige Umwälzung der Kunst des 15. Jahrhunderts in Italien von dem bescheidenen Cimabue, welcher die Anregung zu dem Aufstand gegen die Sklaverei des byzantinischen Stiles gab, hervorgerufen wurde, so begann im 19. Jahrhundert die Renaissance der modernen italienischen Kunst auch damit, dass ein Hirte, zwar nicht fromme ästhetische Schafe, wohl aber verachtete unästhetische Schweine zu malen anfing.

Welch' ein seltsamer Kontrast zwischen dem Idealsten im Leben — der Kunst, und dem, das stets mit den niedrigsten Gelüsten verbunden gedacht ist — dem Schwein. Es ist nun aber eine Thatsache, dass Segantini, einer der grössten Maler des modernen Italiens, einmal Schweinehirt war; doch hindert dieser triviale Umstand nicht, dass er einer der merkwürdigsten und seltensten Persönlichkeiten war, dessen Leben und Thaten der Welt zum Muster gesetzt werden könnten.

Einen hübschen Zug berichtet der Künstler selbst über den Anfang seiner Künstlerlaufbahn, rührender als die bekannte Anekdote von dem Griechen Apelles:

«Das erste Mal, als ich einen Bleistift zum Zeichnen in die Hand nahm — sagt der Künstler in seiner Autobiographie — war, als ich eine arme Bäuerin über ihr schönes todtes Töchterchen weinen sah. Oh hätte ich nur ein Bild von ihr!»

So begann er seine Kunst in Gegenwart des Dunkelsten und Traurigsten im Menschendasein, vom Mitleid — nach dem Grafen v. Mirabeau unserer besten Eigenschaft — inspirirt.

Er wurde am 15. Januar 1858 zu Arco in Tyrol als Sohn eines einfachen Bürgers geboren, doch stammte er, durch seine Mutter, aus adeligem Blute und war in seiner Kunst ein Fürst.

Als Kind soll er so auffallend schön gewesen sein, dass eine Bauersfrau sich einmal nicht enthalten konnte niederzuknieen und auszurufen: »Oh Gott! Wie schön ist er», und eine Andere fügte hinzu: »Er sieht aus wie ein Sohn des Königs von Frankreich!»

Segantini's Vater muss sehr arm gewesen sein. Jedenfalls übergab er seinen Sohn seiner Halbschwester in Mailand und verliess Italien, vermuthlich um nach Amerika zu gehen, auf die Jagd nach dem Glücke — ob er dies je gefunden oder nicht — er ist niemehr zurückgekehrt.

G. Segantini pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München

Frühlingsnacht

Seine Tante schloss den kleinen Segantini, mit etwas geringer Nahrung für den ganzen Tag versehen, in ihrem Dachstübchen ein und ging dann fort, um für den Unterhalt Beider zu sorgen. Welch' eine Qual für ein Kind, einen Knaben, der Raum und Bewegung braucht, und besonders für einen, der einst der Maler der grossen pulsirenden Natur, der weiten Horizonte, der segelnden Wolken, des glitzernden Schnees sein sollte! Er hielt es auch nicht aus, und angeregt durch die That eines jungen Helden, von dem er gehört, dass er nach Frankreich gegangen und dort sein Glück gemacht habe, beschloss er über die Alpen auf Napoleon's Weg nach Frankreich zu wandern.

Früher pflegten deutsche und französische Maler nach dem sonnigen Italien zu ziehen, um dort die Kunst zu studiren; in unseren Tagen gehen die Italiener zu demselben Zweck nach Frankreich.

G. Segantini. An der Stange

Der Knabe kam aber nicht weit. Uebermüdet schlief er am Wegrande ein und wurde von zwei gutmüthigen Bauern aufgehoben, die ihn überredeten, den Gedanken nach Frankreich zu wandern aufzugeben und bei ihnen auf dem Bauernhof zu bleiben. Segantini war damals erst sieben Jahre alt.

Was that er bis zu seinem fünfzehnten Jahre? Dachte er? — Nein — aber er fühlte stark, er litt, aber er kannte den Grund seines Leidens nicht, wie er selber sagt.

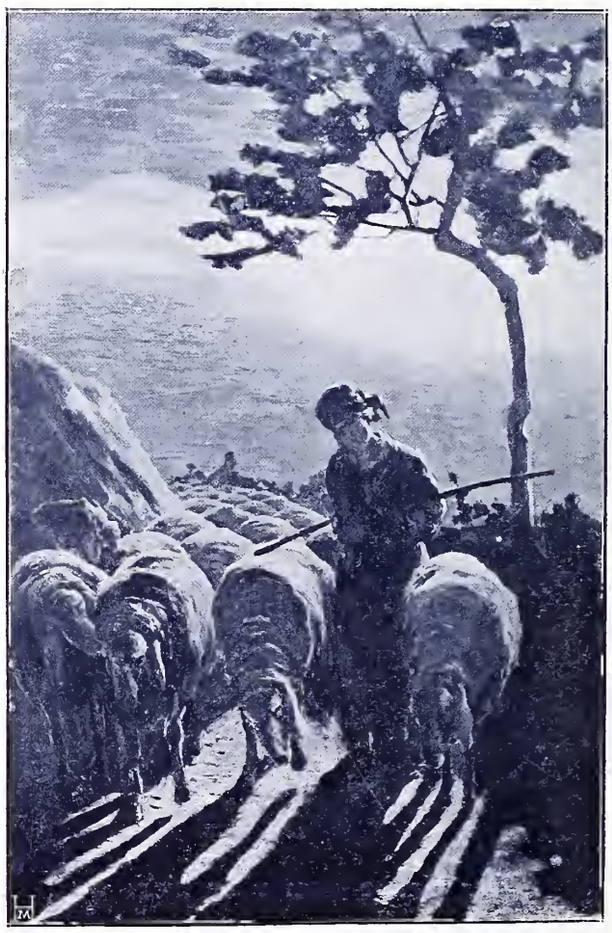
Die Sehnsucht nach dem Dachstübchen, von dessen Fenster er nur ein einziges Stück des italienischen Türkisenhimmels sehen konnte, trieb ihn wieder nach der Stadt des Leonardo zurück.

Unter dem Tage arbeitete er für seinen Lebensunterhalt, Abends studirte er die Zeichnungen des Kirchenbannermalers Teltamangi, der, sich selbst für einen grossen Künstler haltend, seinen Schüler einmal fragte: «Was thätest Du, Amico, wenn Du ein solcher Künstler wärest, wie ich?»

«Ich? Ich würde mich aufhängen», erwiderte Segantini, der wohl seinen wahren Künstlerberuf in sich fühlte.

Das war seine letzte Lektion.

Später finden wir den jungen Schüler in der Brera zu Mailand. Auf welche Weise er sich seinen Lebensunterhalt erwarb, vermag ich nicht zu berichten. Er war so arm, dass er nicht einmal die Mittel zum Erwerb eines Malkastens besass und thatsächlich erst nach dem zweiten Jahre seines Studiums in den glücklichen Besitz eines solchen kam. Einer der Professoren nämlich, seine ausgesprochene Begabung für Farbe und seine originelle Interpretirung der Form erkennend, schenkte ihm dies Geräth. Dieser Farbenkasten machte ihm soviel Freude, dass er beschloss, Maler — nicht Zeichner — zu werden. Es gelang ihm auf irgend eine Weise eine Anstellung als Zeichenlehrer zu finden, als welcher er wöchentlich drei Stunden zu geben hatte, wofür er im Ganzen drei Lire erhielt. Von diesen drei Lire bestritt er seinen Unterhalt und lernte in einer Kunstschule Figurenzeichnen und Perspektive. Bald aber fand er heraus, dass die Meisten nicht von den Meistern, sondern direkt von der Natur gelernt, dass sie die Erscheinung der Form und die Beziehung der Dinge zu verstehen suchten.



G. Segantini. Schafheerde im Mondenschein

Segantini hat zwar stets die anerkannten Vorbilder aller Zeiten vor Augen gehabt, doch hat er sich andrerseits auch klar gemacht, dass wahre Kunst nur aus fleissigem Studium, aus eingehender Beobachtung der Natur und aus individueller Erfahrung entstehen kann.

Warum soll man das wiederholen, was bereits erreicht ist; warum soll man die Kunst Griechenlands, Italiens, Hollands und Deutschlands kopiren, warum soll man sich müde arbeiten, um die Komposition eines Meisters oder die vollendete Modellirung eines Andern nachzuahmen? Dadurch lernt man die Sprache der alten Meister und die Lehren, die uns die Museen geben, nicht verstehen; diese predigen wahrlich nicht, dass Assimilation Alles sei. Ganz im Gegentheil! Sie beweisen uns vielmehr den ständigen Zusammenhang der Künstler mit der Natur und die Wichtigkeit der persönlichen Beobachtung.

Diese seine Auffassung hatte zur Folge, dass seine Studienzeichnungen bereits die Hand des Neuerers zeigten, und dass daher seine Lehrer in ihrer akademisch-steifen Manirirtheit in Segantini den Rebellen sahen und ihn schliesslich zwangen, die Akademie zu verlassen, um fürder nur mehr die Natur als Lehrmeisterin anzuerkennen.

Ganz ohne Freunde war er jedoch nicht. Ein Metzgermeister — schade, dass sein Name nicht überliefert ist, — kaufte dem jungen Künstler die ersten Oelfarben, aber nicht die dazu gehörige

G. Segantini pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Kindsmörderinnen

G. Segantini. Ave Maria bei der Ueberfahrt.

Leinewand. So musste er sich selber eine machen, und zwar tränkte er eine Sackleinewand mit Oel und spannte sie in einen Rahmen.

Hierauf malte er sein erstes Oelbild: «Der Chor der Kirche von San Antonio», welches endlose Diskussionen über die neue von Segantini eingeführte Technik hervorrief. Um dieses Bild hat sich eine Legende gewoben, nicht unähnlich der Erzählung Vasari's über das Geheimniss der glanzvollen Oelfarben, welches Giovanni Bellini von einem Maler erfuhr, der diese Farbe von Holland nach Venedig brachte. Segantini soll nämlich Schwierigkeiten in der Wiedergabe von durch ein Fenster einfallendem Licht gehabt haben und dadurch auf die Idee gekommen sein, die Farben nicht zu mischen, sondern nach einander aufzutragen. Wieweit diese Geschichte der Wahrheit entspricht, vermag ich nicht zu sagen; ich erinnere mich weder darüber etwas von Segantini selbst gehört zu haben, noch steht davon etwas in seiner in «Il Focolari» erschienenen Selbstbiographie. Freilich war schon damals viel die Rede von der Theilung der Farben, doch hat Segantini wenigstens — trotz der Kritiker — nie die Idee gehabt mit kleinen Strichen oder Punkten zu malen. «Gott schütze mich, schrieb er mir einmal, vor wissenschaftlichen Systemen in der Kunst, ich hasse nichts mehr. Ich will damit nicht sagen, dass die Kunst die Fortschritte der Wissenschaft verachten soll, doch sollen diese nur dazu dienen, die Geheimnisse der Natur aufzudecken, und mit ihrer Hilfe soll man die Natur in Kunst umwandeln. Auf rein wissenschaftlichen

Prinzipien aufgebaut, ist das Resultat kein Kunstwerk, sondern im besten Falle nur eine Errungenschaft der Wissenschaft.»

In seinem ersten Atelier in der Via San Marco malte Segantini in den Jahren 1880—81 eine Reihe von Bildern, die er aber grossentheils selber später zerstörte, da sie seinen Ansprüchen nicht genügten. Er fing an sein Ziel klarer zu sehen und verliess daher Mailand, um ein Haus in Brianza zu miethen, wo er sich auf dem Lande und nunmehr mit seiner Frau, der Schwester seines besten Freundes Carlo Bugatti, niederliess. Dieser Periode gehört sein prachtvolles Bild «Ave Maria» an, das erste einer Serie, welche er «Mütter» nannte.

Achtzehn Monate blieb er in Prigiano, um dann in Carlo Caltaneo's alte Villa in Castagnola unweit von Luzone zu ziehen. Mit dem Ende des Frühjahrs fand er jedoch, dass die Gegend seinen Erwartungen nicht entsprach. Da war zu viel bebautes Land, zu viel Grün, zu viele Häuser und vor Allem zu viele kleine Widerwärtigkeiten.

So lud er denn seine Habe in einen Wagen und zog damit zwei Tage lang umher, um einen geeigneten Platz zu finden. Carella wählte er zuletzt, und hier wohnte er zwei Jahre. In dieser Zeit entstand: «Gewittersturm am Berge», «Die Mütter», «Die leere Wiege», «Des Tages letzte Arbeit». Von hier aus sandte er Bilder zur Ausstellung nach Mailand, Wien, Antwerpen und München. Aber er wurde zuerst abgewiesen, ebenso wie der grosse französische Maler Monet, denn seine Kunst war neu, erschien roh, und der Künstler selbst war unbekannt.

G. Segantini. Ein Opfer

Der internationalen Ausstellung von 1886 in Antwerpen übersandte er das letzte seiner in der Schweiz gemalten Bilder, das grosse Gemälde «An der Hürde» betitelt. Auf einer späteren Ausstellung in Bologna gewann dies Bild die goldene Medaille, und nach fünfzehnjähriger harter Arbeit lächelte ihm hier zum ersten Male das Glück, indem der italienische Staat das Werk um 20,000 Lire für die Galleria Nazionale erwarb.

Dies war die Wende. Aber Glück und Geld diente ihm hauptsächlich dazu, seinen Lieblingswunsch zu realisiren, sich in den Alpen niederzulassen, inmitten der hohen Berge, der weiten einsamen Thäler, unter den wenigen einfachen Hirten und ihren Rinder- und Schafheerden. Majola im Engadin war das Land seiner Träume, denn hier konnte er, wie er selber sagte, muthiger in die Sonne blicken, ihre Strahlen mehr lieben und die Seele der Natur in ihren intensivsten und lichtvollsten Farben besser kennen lernen.

Hier inmitten der einsamen Berge, 2000 Meter über dem Meer, wo allein die Post eine Erinnerung an den Trubel des Lebens hervorrufen konnte, hier gab er sich ganz seiner Kunst hin und arbeitete, wie ihn Herz und Geist arbeiten hiess. Er lebte unter den Bauern, mischte sich unter

G. Segantini pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Der Lebensengel

G. Segantini. Rückkehr nach der Heimat

sie, ihm waren sie nicht gelegentliche Modelle, nur während der kurzen Sommerferien beobachtet. Er malte sie und ihre Schafe, Hunde und Rinder in der Wahrheit und Poesie ihres einfachen Daseins und der unbewussten Anmuth ihrer Bewegungen. Er malte ihre Hütten und Weiden, umgeben von dem weissen Horizonte des ewigen Schnees, er malte den Himmel, der sie mit Sonne und Regen segnet und ihnen mit Sturm und Unwetter flucht.

Während des Frühjahrs, Sommers und eines Theils des Herbstes arbeitete er täglich im Freien an drei oder vier Bildern zugleich, indem er von Bild zu Bild ging, seiner eigenen Stimmung und der der Natur folgend. Der Winter war seine Ferienzeit, die er still im Kreise seiner Frau und Kinder verbrachte, lesend oder einfachen Vergnügungen nachgehend.

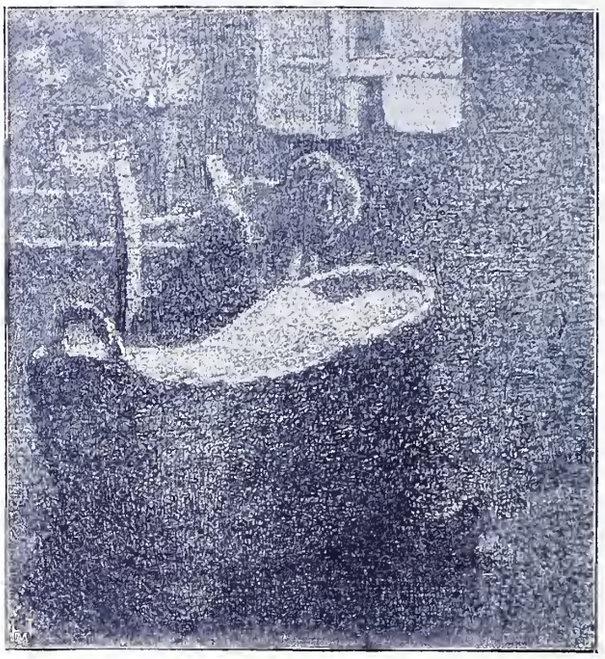
Sein Fleiss und sein Genius haben die Welt erobert; er ist als Haupt der Kunst des modernen Italiens angesehen, dem Michetti, Ciardo, Fragiacomo, Rossi, Sartorio, Laureti und Belloni folgen.

— — — — —

In Segantini's Kunst ist nichts von der gewöhnlichen Effekthascherei oder banaler Sentimentalität zu finden, nichts Gezwungenes, nichts Theatralisches, nichts Kleinliches; sie gibt vielmehr die Realität der Natur und der bescheidenen Existenz mit gleichem Respekt vor der Wahrheit, mit weiter und mittheilsamer Sympathie, mit wunderbarer Kraft wieder. Segantini war ein gemässigter Realist, den die ersten Jahre an Entbehrungen und Einsamkeit vor Enttäuschungen schützten, und der vermöge seiner Lebensweise sich die Reinheit seiner Ideale wahrte.

Eine merkwürdige Erscheinung ist in Segantini's Kunst wahrzunehmen. Er war ein Sohn des sonnigen Italiens, wo die Poesie der Farbe und die Harmonie der Verhältnisse die prinzipiellen und dominirenden waren. Aber während in seinen Bildern die Natur, der Liebling der Sonne, in

all' ihrem Reiz, ihrer Grösse und Poesie dargestellt ist, kann man doch auch den Einfluss des Nordens, des Landes der Träumer, darin erkennen. Der Künstler des Nordens, auf die Sonne wartend, die sich ihm so selten nur zeigt, kann nicht so schaffen wie sein Bruder im Süden, unter der ewigen Sonne, die hier die Seelen wie Knospen öffnet. Jener denkt mehr als er beobachtet; bald mischt er die Welt seiner Phantasie mit der Wirklichkeit, er malt psychologische Dramen, versucht die Beantwortung schwieriger oder gar nie zu beantwortender Fragen.



G. Segantini. Wiegenlied

So findet man in Segantini's Kunst zwei verschiedene Strömungen. Die eine erweckt Gefühle, Gedanken in dem Beobachter und ist der beredteste Ausdruck des Verstandes des Künstlers, die andere birgt das fundamentale Element ästhetischen Genusses in sich, welches darin besteht, dass es einem die Möglichkeit gewährt, mit verhältnissmässig geringer Anstrengung des Gehirns und der Nerven die grössten Emotionen wachzurufen. Zu der ersten Kategorie gehören folgende Bilder: «Der Glaube tröstet den Kummer», «Der Engel der Liebe», «Die schlechten Mütter», «Evocation der Musik», «Frucht der Liebe», «Die Heimkehr», «Der Engel des Lebens». Aber selbst in diesen Bildern rettete ihn sein romanisches Blut davor, um Philosoph, Prediger oder Moralist zu werden, sondern machte ihn zum Maler der Vereinigung von Wahrheit und Gefühl, von dem, was das Auge schaut, mit dem, was das Herz fühlt. Die ganze Seele des Künstlers vibrirt in seinen Bildern; er besass die tiefe Einsicht, welche ihm gestattete, auf Leinewand die Freude seiner Seele an realen Dingen auszudrücken. In seinen Bildern werden Licht, Farbe und Form Faktoren, welche Ideen wachrufen, ihren Ursprung zeugend, wenn sie entweder sehr offen, voll Gefühl und selber Beobachter sind, oder wenn sie die Mittel der Malkunst und ihre Beziehung zu dem Verstande des Beschauers zu wiedergeben und schliesslich die Seele des Beschauers mit der Stimmung des Bildes in Harmonie bringen.

G. Segantini. Die letzte Arbeit

In Bildern solcher Art sind Künstler nur dann über-

berechnen verstehen. Wenn der Künstler nicht selber von den verschiedenen psychologischen Fragen beunruhigt ist, die er in seinem Bilde auszudrücken strebt, so muss er ein ausgezeichneter Psychologe sein und auf den Saiten der Menschenseele zu spielen wissen.

Segantini gehörte zu der ersterwähnten Klasse von Künstlern, wenigstens in den eben genannten Bildern; denn während er versuchte seinen Gedanken Ausdruck zu geben, war er sich doch gleichzeitig bewusst, dass alle Theorien über Zweck und Ziel der Kunst zu begrenzt sind und nicht ihr ganzes Reich umfassen. Er wusste, dass es nicht ihr Zweck sein könne, gewisse Fakten und Phänomene noch unverständlicher zu machen, den menschlichen Geist in hieroglyphische Räthsel zu verwirren.

G. Segantini. Frühlingsfutter

In seinen Gemälden sind alle Lokalfarben in glänzende Töne transformirt, welche in vollendeter Harmonie Luft, Sonne, Himmel und Objekte mit einander verschmelzen. Trotz des Unterschiedes, welcher naturgemäss zwischen seinen Gemälden und der wirklichen Welt existirt, ist die Illusion der Wahrheit vollständig.

Wenn auch Segantini nicht ausschliesslich mit den Augen der Seele das Leben ansieht, so hat er doch versucht, das goldene Thor des Unsichtbaren und Unendlichen zu öffnen, und lächelt dabei über diese vergängliche Welt, der unsterblichen Welt ungeachtet. Er hat des Lebens Blumen gepflückt, in dessen Kelchen er die Thräne des Himmels glänzen sah.

«Die Freude des Lebens, schrieb er mir einmal, ist das Wissen wie zu lieben. Auf dem Grunde eines jeden guten Werkes ist die Liebe. Die Liebe ist die Quelle der Schönheit.» Daher

malte er Serien von Bildern, welche die verschiedenen Manipulationen der Liebe zum Gegenstand haben: «Glückliche Mütter», «Unglückliche Mütter», «Schlechte Mütter». Einer alten budhistischen Sage folgend, dachte er sich schlechte Mütter seltsamen Strafen unterworfen. Sie waren gezwungen, in einsamen Winternächten umherzuwandern, bis sie in den eisigen Regionen des Morteratsch von den Aesten unheimlicher knorriger Bäume, die aus der Schneedecke hervorwuchsen, gefasst wurden und im Kampfe mit den wilden Winden, ihre todten Kinder am Busen, eines langen grausamen Todes starben.

G. Segantini. Bergbewohnerin aus Graubünden

Diese Bilder sind die einzigen, welche eine Geschichte erzählen; aber selbst in diesen genügt er den strengsten Anforderungen der Malkunst, nämlich der Perspektive und der Harmonie von Farbe und Licht. Insbesondere basirt seine Farbengebung auf dem soliden und unveränderlichen Grundsatz von der harmonischen Beziehung der Farben zu einander in der Natur, welcher jeden wahren Maler bindet. Alle Objekte, die wir in seinen Bildern sehen, haben eine besondere Färbung, welche die Maler Lokaltonfrage nennen. Alle seine Bilder sind gut gemalt, und das ist die conditio sine qua non! Was auch immer die Liebhaber der «schönen Linie» sagen mögen: Kein Gemälde kann ein Meisterwerk genannt werden, wenn es schlecht gemalt ist. Vom Künstlerstandpunkt aus ist das Wichtigste im Gemälde die Farbe, die Vertheilung der Farbflecken und die Beziehung derselben zu Form und Licht.

Die Aufgabe des Malers ist, das Bild, welches sein Gehirn reflektirt, auf die Malfläche zu übertragen, und somit wirklichen Raum, den wirklichen Connex von Farbe, Licht und Form in scheinbaren Raum, Licht und Form so umzuwandeln, dass sie den Eindruck der Wirklichkeit machen.

Segantini's grosse Qualitäten zeigen sich besonders in folgenden Werken: «An der Hürde», «Pflüger», «Die Tränke», «Heimkehr vom Walde», «Alpenweide», «Das Ende des Tages», «Mittag», «Weide im Frühling», «Heimkehr zum Stall», «Traurige Stunde». In diesen Bildern muss man das harmonische warme Sonnenlicht, die Gradationen reiner Linien, das Fehlen von Ocker und Bitumen bewundern.

Manet's Prinzip, das mit der konstitutionellen Malerei brach und statt deren natürliche Komposition und strikte Beobachtung der Natur einsetzte, ist entscheidend und grundlegend. Segantini sah ein, dass der Reiz der Natur in geeigneter Weise auf die Leinewand übertragen, mehr Abwechselung bietet und künstlerischer wirkt, als irgendwelches künstliches Arrangement eines Malers.

G. Segantini pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

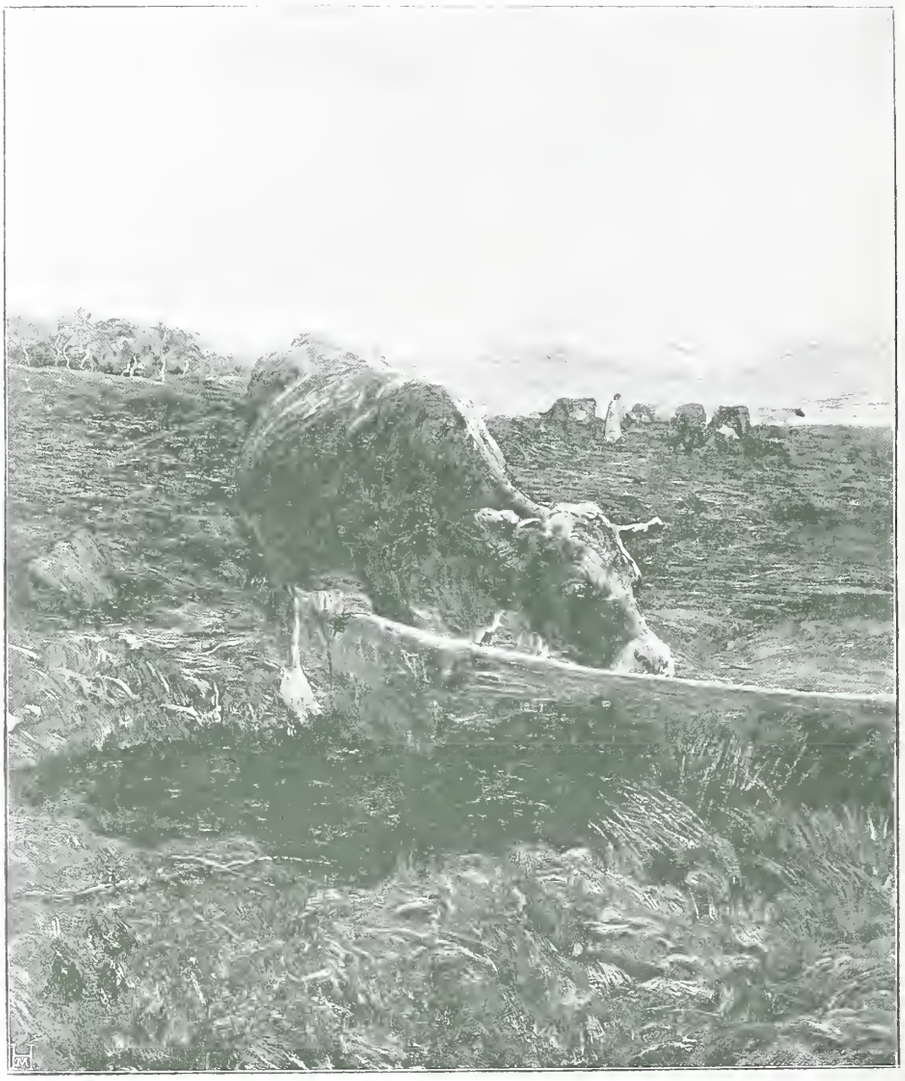
Der Glaube tröstet den Schmerz

G. Segantini. Meine Modelle

G. Segantini. Zwei Mütter

Segantini's grosses Verdienst, wie das Millet's, Liebermann's und Anderer, liegt in seiner Naturtreue. Seine Bilder sind nicht im Atelier «komponirt», sondern aus der Wirklichkeit herausgegriffen und mit höchstem künstlerischen Geschmack auf das denkbar höchste Niveau gebracht.

In seinen letzten Werken ist Segantini kein Metaphysiker, kein Dichter, dessen Gedanken sich allmählich zum Lichte ringen oder fortschreitende Gleichnisse suchen. Nein, Segantini's Gedankenarbeit beginnt erst mit dem Kontakt mit den Dingen selbst. Nur solche Landschaften, die er gesehen, solche Linien, die ihm gefallen, solche Licht- und Schatten-Effekte, die Eindruck auf ihn machten, erwecken die Träume seiner Phantasie. Segantini's Konzeption kommt direkt von der Natur. Einmal war er auf einem Felde, wo das Vieh in Hürden eingeschlossen rastete, die Sonne war im Niedergehen und tränkte Alles mit ihren Zauberstrahlen; das gab Segantini die Anregung zu einem seiner besten Sujets. Ein andermal ging er im Felde spazieren und sah zwei Bauern pflügen; wieder gab ihm dieser einfache Vorgang die Idee zu einem Bilde. Er schloss sich nicht im Atelier mit «Nordlicht» ein, sondern strich auf der Suche nach Motiven mit Papier und Bleistift durch die freie Natur.



G. Segantini. An der Tränke

In seinen Bildern, wie in der Natur, schliesst eine gewisse Traurigkeit alle Gegenstände harmonisch ein. Mensch und Thier sind Segantini zunächst nichts weiter als Objekte in lokaler Färbung. Aber wenn er einmal diese Objekte in sein Bild aufgenommen, so bringt er alle ihre Eigenthümlichkeiten, Ausdruck und Bewegung, soweit eben von solchen Manifestationen des Lebens in gewissen Scenen die Rede sein kann, heraus. In der Mehrzahl seiner Bilder gibt Segantini Scenen wieder, die vom psychologischen Standpunkt aus nicht in Frage kommen. Schon allein ihre Grösse — d. h. die Kleinheit der Figuren — im tout-ensemble, verbietet jeden Vergleich mit Motiven, die psychologisch sentimentales Interesse haben.

G. Segantini pinx

Phot F. Hanfstaengl Münch

Mittag

Die Klassifizirung der Maler in Idealisten, «welche unsere Gefühle erregen», und Realisten, «welche sich vor der Natur im Schmutze wühlen», und die Unterabtheilung der Bilder in «tiefe Werke eines schöpferischen Gedankens» und «Genrescenen aus dem täglichen Leben» wurde auf Grund der Wichtigkeit vorgenommen, welche Stoff und Handlung der Bilder für die Beurtheiler hatte.

G. Segantini. Zwei Mütter

Idealisten sind darnach diejenigen, welche Madonnen, Engel, cypressenbeschattete Friedhöfe, Waisenkinder, brave Thaten, gute Menschen, schön drapirte Frauengestalten, historische Scenen, waffenglänzende, poculirende und musizirende Ritter, traurige oder dramatische Vorfälle auf die Leinewand bringen. Realisten andrerseits solche, die regnerische, schmutzige Strassen, gesunde und vergnügte Leute, Bettler, moderne elegante Frauen, Interieurs moderner Häuser, Landmädchen, Säufer, Scenen modernen Lebens — ohne historische Bedeutung, Fracks, Lackschuhe und Baarfüsse ohne Unterschied zum Gegenstande wählen.

G. Segantini. Rückkehr in den Stall

Eine nackte Bellona einen gerüsteten Krieger krönend gilt als decent und shockirt die idealen Ansichten Niemandes, aber ein nacktes Weib neben einem befrackten Mann ruft den Schrei allgemeiner Entrüstung hervor.

Diese auf der moralischen Anschauung basirende Beurtheilung der Kunst hat zu der denkbar verkehrtesten Klassifizirung der Künstler Anlass gegeben. Sogar die Grösse, die Art der Farbe — ob Wasser- oder Oelfarbe —, kurz alle möglichen nebensächlichen Eigenschaften hat die Unwissenheit der Kritiker als Maassstab angesetzt, nur die Hauptsache, den Charakter des Werkes, der in der Behandlung der Farbe, des Lichtes und der Form seinen Ausdruck findet, nicht. — Das wunderlichste Resultat derartiger Kritik zeigt sich, wenn man sie auf das Theater anwendet. Da ist die handelnde Person eine wirkliche

Schauspielerin (die man auch ausserhalb des Theaters sehen kann), welche in die Kunst ihr ganz realistisches «Ich» mitbringt, — und doch wird ihre Stimme, die Anmuth ihrer Bewegungen, ihre Augen, ihre natürliche Schönheit nicht als realistische Manifestation, sondern als ideale Reproduktion angesehen, als wäre sie nicht eine wirkliche Person, sondern ein Geschöpf des Gehirnes, das Resultat idealer Aspirationen des Autors.

Dieser Art Kritik liegt ein bis auf die Spitze getriebener Skepticismus zu Grunde, der selbst durch eine lebende Person nicht gebrochen werden kann, und der verhindert, dass man an der Existenz wahrer und schöner Dinge und Erscheinungen in der Wirklichkeit zweifelt.

Wenn daher ein Künstler in solcher «moralischer Temperatur» erscheint, der historische oder psychologische Themen malt, wird er sofort als Idealist klassifizirt, man umgibt ihn mit einer Atmosphäre von Geschichte und Philosophie, bezaubert ihn durch den Haschisch «Mission», bis er zuletzt von dem Wege der Wahrheit, auf dem er einst begonnen, abgelenkt ist.

Zum Glück für die Kunst blieb Segantini von diesem Schicksal verschont, sei es durch seine eigene Kraft, sei es, weil er in einem einfachen geschichtslosen Lande lebte, dessen Bewohner er in der Ameisengeschäftigkeit ihres Alltagslebens schilderte, und auf welche er herabsah, wie ein Mann, der einen Ameisenhaufen beobachtet.

Er war ein Maler, dem die Welt nur eine Kollektion glänzender Flecken, heller Lichter und bestimmter Formen bedeutete. Seine Bilder sind nicht der Ausdruck seiner Schmerzen, seiner Seele. Was er als Mensch litt, was ihn erfreute, verbarg er in sich und liess es keinen Theil haben an seiner Arbeit als Maler.

G. Segantini. Gewandstudie

Für einen Maler ist das Leben nicht die Offenbarung von Kraft, Bewegung und Gefühl von Mensch und Thier allein, Leben ist auch der Sonnenstrahl, der weite Flächen badet, die Mauern der Häuser in breite Flecken auflöst, der zitternd sich auf Fluss oder See legt, der Sommerwolken glänzend umsäumt, Leben ist die Dämmerung des Abends, die sich im Herbst auf leere Felder senkt, oder sich zwischen die Häuser des Dörfchens drängt, Leben ist das beständige, ruhelos wechselnde Spiel von Farbe und Licht, das beständige Schwanken des Gleichgewichts des Lichts, Leben ist die Harmonie der Natur.

Segantini war ein vollendeter Meister dieses Lebens. In seinen Bildern circulirt die Luft, vibrirt das Licht, beschauliche

G Segantini pinx

Phot. F Hanfstaengl München

Evocation der Musik

Rinder ordnen sich der Pracht der Natur als Glieder der Gesammtheit harmonisch ein.

Seine Bilder sind nicht romantische Interpretationen oder Auszüge aus Melodramen, sondern aus sorgfältigster Naturbeobachtung künstlerisch geschaffen. Er malte mit dauernden Farben, und seine klare Technik ist von Licht durchströmt. Ferne Horizonte, überzeugend und fein gemalt, waren seine Hauptstärke. Er kannte den schönen violetten Ton, welcher die Fernen weiter macht und dem Bilde einen ganz besonderen Reiz verleiht. Sein Himmel ist bewegt, tief und glanzvoll, seine Erde — die lebt und athmet wie wir Menschen — frisch und grün.

G. Segantini. Fragment zu dem Gemälde Ave Maria

Segantini's Bilder sind, was Komposition und Lichtvertheilung betrifft, mit beinahe mathematischer Genauigkeit aufgebaut, mit so ausserordentlich reichen koloristischen Mitteln hergestellt, mit solcher Mannigfaltigkeit in der Kombination, mit solch' unerhörtem Gefühl für die subtilsten Nuancen von Farbe und Licht, dass die Malfläche vollständig verschwindet, der Hintergrund weit zurück tritt und die gemalten Objekte von vibrirender Luft und glänzendem Licht umflossen erscheinen.

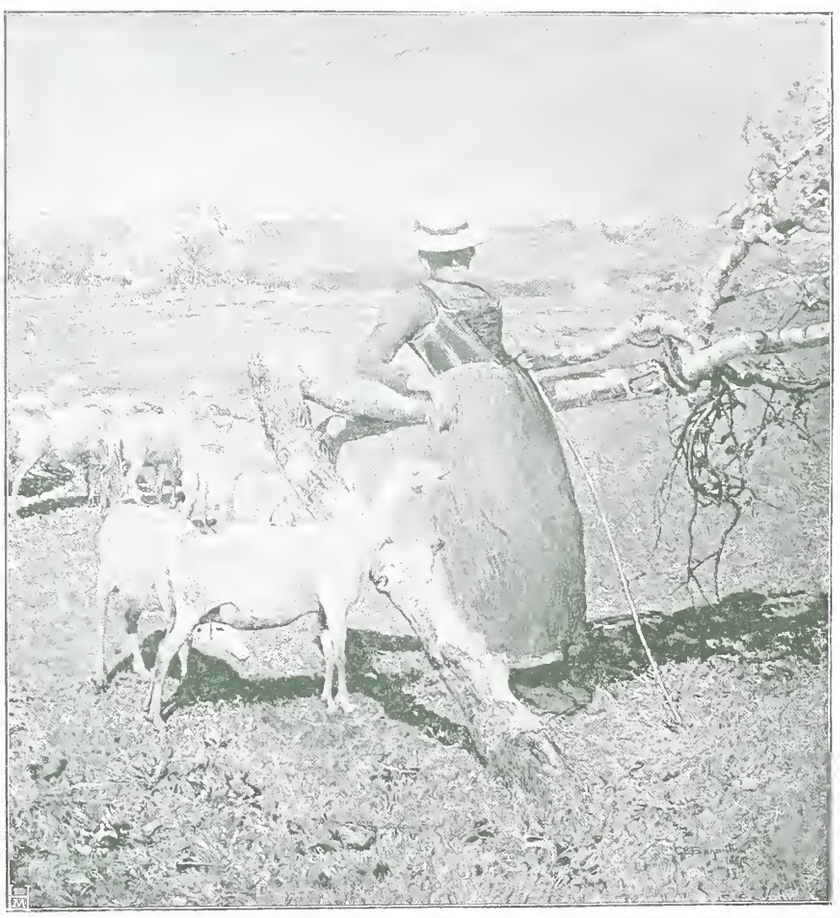
Er brachte alle Kontraste von hellen und dunkeln Tönen und die reciproke Beziehung der komplicirtesten Farben auf das Ueberzeugendste zum Ausdruck. Die wechselnden, durch Harmonie im Gleichgewicht erhaltenen Farben und Lichteffekte bilden und füllen Segantini's Gemälde.

Er war ein Maler, der wirklich und ausschliesslich Maler und nichts Anders war, frei von aller Manirirtheit; der in der Wiedergabe der Phänomene von Farbe, Licht und Form die Erfüllung seines Berufs sah. Seine Bilder drücken Emotionen, nicht seine subjektive Ansicht von der Bedeutung des Lebens aus, bezwecken nicht in dem Beschauer Sentimente zu erwecken, Lehren zu predigen, — es sind einfach Wiedergaben von bestimmten Erscheinungsformen des Lebens.

Beim Anschauen eines Segantini'schen Bildes, wie bei der Betrachtung der freien Natur, mag sich der Beschauer denken was er will, der Künstler strebte nicht darnach zu überzeugen, zu bezaubern, zu bekehren. Sein Streben war, die von einem Rahmen umgebene Fläche in lebendige Natur umzuwandeln mit all' der überzeugenden Logik bestimmter Erscheinungsformen und allen Zufälligkeiten, welche das Leben hervorbringt. Es ist ihm gelungen, und dies ist das grösste Lob, das man einem Maler zu Theil werden lassen kann.

Noch einige wenige Worte über sein letztes grosses Werk, an dem er bis kurz vor seinem Tode mit Begeisterung arbeitete. Da ich es weder gesehen habe, noch eine Abbildung davon existirt, ist der beste Weg eine Idee davon zu geben, Segantini's eigene Worte anzuführen. Er schrieb mir kurz vor seinem Tode:

«Augenblicklich arbeite ich an einem grossen, für die Pariser Weltausstellung bestimmten Bilde. Dasselbe ist acht Meter lang und in drei Theile getheilt. Die Mitte stellt eine weite, von Bergen umgrenzte Weide dar. Hinter den Bergspitzen geht die Sonne unter und badet die Natur in leidenschaftlichen, warmen Farben. Im Vordergrunde ist eine Herde heimkehrender Rinder. Dieser Theil soll die grandiose Strenge der Alpenwelt wiedergeben; die beiden Seitentheile bilden zwei Figuren, welche die Alpenpflanzen Almenrausch und Edelweis symbolisiren.



G. Segantini. Mittagszeit

Dies Bild beabsichtige ich zur Fin du siècle nach Paris zu senden, und hoffe, dass dies Werk Ihre Erwartungen von der Zukunft meiner Kunst und Ihren aufrichtigen Enthusiasmus rechtfertigen wird. Ich arbeite an diesem Bilde mit Kraft und Leidenschaft, modellire den Rahmen für dasselbe und entwerfe ein Muster für den Teppich, der den Hintergrund bilden soll. Ich werde das Bild photographiren lassen und Ihnen eine Reproduktion baldmöglichst übersenden; Sie sollen der Erste sein, der eine genaue Idee von meinem letzten und wie, ich hoffe, meinem besten Werke haben wird.»

Leider hat der Tod ihn an der Vollendung seines Bildes und der Erfüllung seines Versprechens verhindert. Er starb am 29. September 1899 und liegt in demselben kleinen Friedhof begraben, den er in seinem Bilde «Der Glaube tröstet den Kummer» verewigte. Seine Gattin hat mehr als einen guten Mann, seine Tochter und drei Söhne mehr als einen guten Vater verloren — einen wahren Freund.

Hat auch die Kunst und durch sie die Menschheit einen grossen Verlust erlitten? Ich werde diese Frage nicht zu beantworten versuchen. Aber ich meine, dass die Kunst vermöge seines grossen Talentes einen Schritt vorwärts gemacht hat, dass er der Menschheit ein unvergängliches Vermächtniss hinterlassen hat, und dass sein Anrecht auf Unsterblichkeit unbestreitbar ist.

London, November 1899.

HANS THOMA

VON

A. SPIER

Seine Kindheit

Vor zehn Jahren hiess über Hans Thoma schreiben — für ihn kämpfen. — Da musste man der Ueberzeugung die stärksten Worte leihen und noch auf Glück und Glauben bei dem grossen Publikum rechnen, das neben der Mode herläuft und die Köpfe nur umdreht, wenn es «Feuer» schreien hört.

Viele Jahre hindurch haben wir für Hans Thoma Feuer geschrieen, Viele haben die Köpfe umgedreht — und sind weiter gegangen. Einzelne haben sich in ihrem Gewohnheitsschritte stören lassen, sind näher getreten, und sie sahen, sie fühlten: «Ja, da brennt es, das heilige Feuer der wahren Kunst!»

Und sie fanden eine trauliche, vertraute Gesellschaft, die das schon lange wusste, die sich wärmte und sich freute.

Wie diese Wenigen seine Kunst und sein Leben kennen lernten, aus eigener Anschauung und aus seinen Erzählungen, so soll es hier erzählt werden, — nicht mehr im werbenden Ton, welcher das Publikum interessiren, gewinnen soll, welcher der Wahrheit Schellen anhängen muss, was ihrer Würde nicht entspricht; — nein, im einfachen, gedämpften Tone, der ihr hoheitliches Vorrecht ist, soll die Wahrheit zu Worte kommen.

Die Lebensgeschichte Hans Thoma's erleidet gegenwärtig, da so viel über ihn geschrieben wird, Entstellungen in allen Variationen. Was hier von ihm gesagt wird, darf als Widerlegung gelten, denn es ist von ihm gehört, gekannt, bestätigt worden. —

Der arme Junge aus dem Schwarzwald — war nicht arm; objektiv vielleicht, subjektiv nicht. Und auf die Subjektivität kommt es in diesem Falle für das verspätete Mitleid an.

Er ward am 2. Oktober 1839 geboren, in dem schönen Monat, in dem die Sonne oft noch so warm scheint, als wollte sie einen zweiten Sommer geben, und in dem schon die Ernte reif ist. — Er erblickte das Licht einer herrlichen Welt in Bernau im badischen Schwarzwald. Er ist wirklich hochwohlgeboren, in einem Bergdorf von auserlesener Eigenart, von ernster Schönheit. Zwischen schwarzen Wäldern in einem Wiesen-Garten liegen die zerstreuten Häuser. Wenn über diese Wiesen

der Frühling kommt, stehen sie in einer paradiesischen Farbenpracht. Der Sommer färbt die Vogelbeeren glühend roth, die Waldbäche sind das Lauteste in dieser schweigsamen Welt. Im Winter ist sie so erhaben still, dass die Herzen die Religion und ihre Hoffnungen brauchen, um sich nicht zu fürchten.

In dieser grossen Natur wuchs Hans Thoma auf. Er ist guter Eltern Kind, gut waren sie im Wesen wie im Handeln; seine ganze nächste Umgebung war von ursprünglicher, kerniger, guter Art. Seinen Vater verlor er früh, doch lernte er ihn durch die Schilderungen seiner lebhaften Mutter als einen gescheiten, gefühlvollen Mann kennen. Die Brüder seiner Mutter waren Männer von starker Eigenart, Uhrenschildmaler von Beruf. Der Eine hatte sich aus seiner eigenen Denkkraft heraus eine philosophische Lebensanschauung erworben, die bis zu seinem Ende nicht erschüttert wurde. Er verschied mit der Uhr in der Hand, seine Auflösung beobachtend und liebevoll mit seiner Familie sprechend.

Ein zweiter Bruder beschäftigte sich vorwiegend mit Religion, war dabei von ausserordentlicher Geschicklichkeit und musikalischer Begabung, er baute Orgeln und Klaviere.

Eine Schwester der Mutter ward durch ihren moralischen Muth, — sie stand einem Verunglückten, als Alle feig davon liefen, bei, — vom Arzt veranlasst, Krankenpflegerin zu werden. Sie war durch Jahrzehnte hindurch eine anerkannte Pflegerin, schrieb aus ihrem thätigen Leben lange Briefe an ihre Schwester in Bernau über religiöse Fragen und hinterliess Niederschriften ihrer Erfahrungen im Beruf.

Eine andere Tante Hans Thoma's war ganz Samariterin. Sie nahm Jeden auf, der Hilfe und Brod suchte. Den Thoma'schen Kindern ist ein Webergeselle unvergesslich, der zur Winterszeit über die Schwarzwaldhöhe wanderte, bei dieser Tante Obdach suchte, und so lang die Kälte anhielt, als Gast bei ihr blieb. Am Abend las er mit ihr in der Bibel, erzählte ihr aus seinem Leben, und ehe er ging, vertraute er ihr an, dass er aus besseren Verhältnissen stamme und nur aus Demuth Webergeselle geworden sei.

Der Ton der Familie war keineswegs frömmelnd, bei christlichem Thun herrschte eine grosse Fröhlichkeit. Es wurde gesungen und gegeigt und getanzt. Ein Onkel, der eine temperamentvolle Frau hatte, pflegte ihren Redestrom zu unterbrechen, indem er die Geige in die Hand nahm und spielte, bis sie sich Genüge gethan hatte.

Die Streiflichter auf diese wirklich nicht alltäglichen Ahnenbilder sollen nur die Geistessphäre des Milieus bezeichnen, in welchem Hans Thoma aufwuchs, sie sollen beweisen, dass er von einer anregenden Umgebung geweckt wurde, dass er unter selbstsicheren Menschen gross wurde. Diese Menschen standen so fest und aufrecht im Leben, wie sie in den Thoma'schen Bildern stehen. Hans Thoma's ganze Familie hatte und hat eine eigene Vornehmheit, welche in dem unabhängigen Gefühl der Selbstsicherheit, der Selbstberechtigung liegt.

Das waren keine Bauern, die müde und zerschlagen von harter körperlicher Arbeit heimkamen und stumpfe Ruhe wollten. Das waren heimliche Künstler, die ihr tägliches Brod und Gemüse bauten, die aber auch mit feinen Fingern und aufmerksamen Sinnen Uhren bauten, an langen Winterabenden schnitzten und malten und dabei Gedanken hatten und sie aussprachen.

Ob ein junges Kind seine ersten Eindrücke, — und das sind meist die stärksten, — in schön eingerichteten Zimmern und am reich gedeckten Tische erlebt oder in einer einfachen Stube, das macht sie nicht wirksamer, — nur seltener, viel seltener sind ursprüngliche, individuelle Entwicklungen, eigenartige Lebensbethätigungen in der Sphäre des städtischen Wohlstands, des nivellirenden Kulturlebens zu finden. Die ganze Erziehung und die ganze Gesellschaft arbeiten dagegen, sie geben dem Individuum Gesetze, ehe es sich selbst entdeckt hat, und das Gesetzmässige, das von Aussen eindringt, erstickt seine zarte Existenz, die in der Stille stark geworden wäre.

Hans Thoma. Religionsunterricht

In der Thoma-Hütte im Schwarzwald war es still und gemüthlich. Kein grosser Einrichtungsapparat beschäftigte und beunruhigte ihre Bewohner, sie hatten Zeit zum beschaulichen Lebensgenuss. Unter diesem Dache ward auch gut gekocht. Da stand eine tüchtige, kleine, energische Frau am Heerde, die einen eisernen Willen und ein weiches Herz hatte und ihre Familie wohl pflegte.

Als ihr Mann gestorben und sie mit den Kindern allein war, liess sie der Bürgermeister von Bernau rufen und bot ihr seine Hilfe an. Sie aber schlug sie aus. Mit ihrer Hände Arbeit erhielt sie sich und ihre Kinder, — und damit ihre Freiheit, ihren Stolz, ihren Humor. — Mit der Ablohnung der Männer, welche ihr bei der Bestellung ihres Feldes mit Pflug, Wagen und Pferd behilflich sein mussten, eilte es ihr alljährlich sehr, damit sie immer schnell und gut vor den Begüterten versorgt wurde.

Mit wachem Sinn sah sie ihren Johannes aufwachsen, kopfhell und handgeschickt werden. Sie unterstützte jede Regung durch ihr natürliches Interesse, das Ausschneiden, das Zeichnen, das Lesen und Lernen; sie fragte Pfarrer und Bischof um Rath, ob ihr Sohn geistlicher Herr werden solle, ihre Energie sorgte und handelte für ihn.

Die Schule belastete Hans Thoma nicht. Was sie ihm zumuthete, beherrschte er leicht bei seiner Begabung. Er konnte im Wald und auf den Wiesen seine Freiheit geniessen, seine Eindrücke täglich in diesem unbewussten Geniessen befestigen, in sich einwachsen lassen. —

Das war die Zeit der Gnade, in welcher ihm die Naturanschauung zu eigen wurde, die der unerschöpfliche Grund-Reichthum seiner Kunst ist.

Theater, Lektüre, ein geschwätziger Verkehr, Halbverstandenes und Beirrendes, Alles, was eine städtische Kultur dem Knaben gegeben hätte, wäre weniger, ja, wäre feindselig gewesen, im Vergleich zu diesem unmittelbaren Gewinne an Naturfreude, Naturfrieden, Naturanschauung.

Seine Wanderzeit

So gut und reich mit inneren Schätzen ausgestattet, ging Hans Thoma im Jahre 1854 in die Fremde, nach Basel, in die grosse Stadt, von der seine Mutter ihren Kindern erzählte, da liefen die Millionäre mit den Geldsäcken auf dem Rücken in der Strasse herum.

Heute sind Hans Thoma's Bilder hochgehaltene Schätze in den Häusern dieser Millionäre, — damals wanderte dieser Hans Thoma bescheiden und weltfremd in die Lehre zu einem Lithographen. — Er hielt nur die Probezeit aus, das Heimweh war es wohl, was ihm die Empfindung von Krankheit gab. Ein Jahr später ging er wieder nach Basel zu einem Anstreicher. Er war ungern dort und kehrte im Herbst nach Bernau zurück.

Aber Basel gab ihm etwas Neues, Wirksames mit auf den Weg, — er hatte die Bilder der Baseler Gallerie gesehen, einen grossen Eindruck von ihnen empfangen — und den Wunsch, auch einmal solche Bilder zu malen. —

Der Traum war in die Seele geflogen, der führende Traum. —

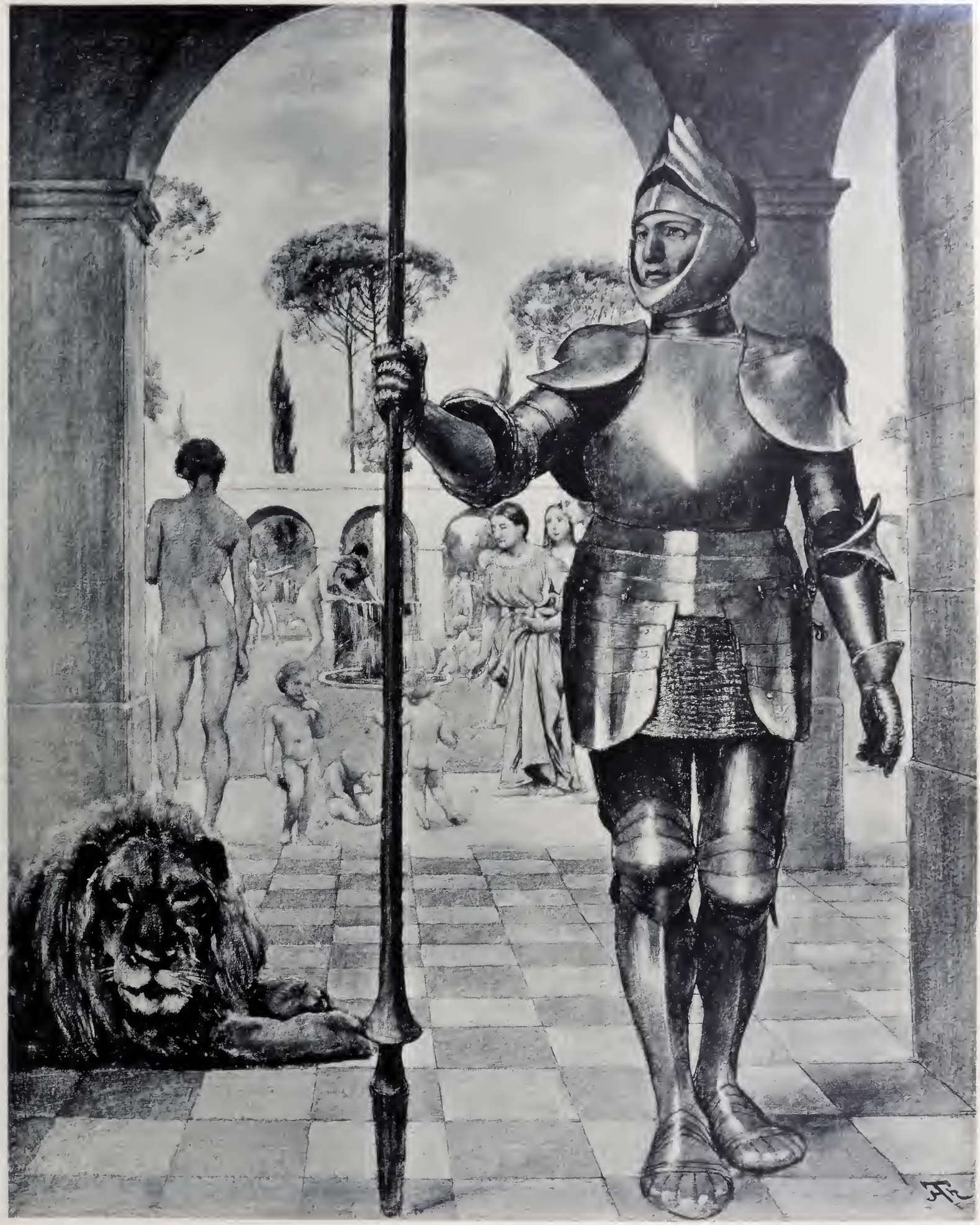
Damals schrieb eine Tante der Mutter nach Bernau, sie habe den Hans in Basel gesehen, er beunruhige sie durch «seinen jenseitigen Blick».

In Bernau griff er von der inneren Natur getrieben wieder zur künstlerischen Beschäftigung. Er hatte schon früher die Bilderbogen des Nachbars kopirt, das Blatt des Abd el cader ist ihm bis heute unvergesslich. Nun kolorirte er Bilder aus illustrirten Zeitungen, vergrösserte kleine Kupferstiche, zeichnete.

Das praktische Leben zwang ihn, diese Neigungs-Thätigkeit aufzugeben und eine neue Lehrstelle bei einem Uhrenschildmaler in Furtwangen anzunehmen. Die passte ihm eher, da gab es Farbe, Bilderaufgaben, das gefiel ihm. Aber die Mutter konnte die materiellen Bedingungen nicht leisten, und er musste abbrechen.

Einige technische Fertigkeiten brachte er nach Hause mit. Er zeichnete und begann nach der Natur zu malen. Das freudige Gefühl eines werdenden Könnens liess ihn die Enttäuschungen verschmerzen. Ganze Sonntage sass er im Wald, zeichnete Bäume, Landschaften, Figuren, und wie er selbst sagt: «aber warum und wozu, durfte ich nicht fragen, verdienen konnte ich Nichts damit.»

Er verdiente wohl schon etwas. Auf einer nahen Glashütte bemalte er Flaschen und Gläser mit grossem Vergnügen und Geschick. Aber einen Lebensberuf schien ihm das nicht zu versprechen.



H. Thoma pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Wächter vor dem Liebesgarten

Hans Thoma. Raufende Knaben

Inzwischen suchte und fand die Energie der Mutter neue Wege. Sie trug die Proben seiner Begabung zu den Honoratioren von St. Blasien, der Kunstfreundlichste und offenbar auch der Kunstverständigste schickte sie zur Begutachtung nach Karlsruhe. Voll Spannung erwartete die Familie den Bescheid. Mehr als einmal ging Hans Thoma in das Amtshaus den Schreiber fragen, ob noch keine Antwort eingetroffen sei. Und der Schreiber im Amtshaus blieb ihm unvergesslich. Er war es, der ihm eines Tages im zuversichtlichsten, eigentlich im prophezeienden Ton, ihm ernst dabei in die Augen schauend, sagte: «Warte Sie nur ruhig, junger Mann, Sie gehen einer schöne Zukunft entgege, Sie werde selbst noch Direktor von der Kunstschul' in Karlsruh!» Ob der Wahrsager seinen Triumph erlebt hat? Er könnte durch diesen Erfolg Zuspruch bekommen und sein Schreiberamt aufgeben.

Der damalige Direktor der Kunstschule, Schirmer, fand die eingesandten Zeichnungen so vollgenügend, dass er den Eintritt Hans Thoma's in die Kunstschule auf das entschiedenste befürwortete.

So zog Hans Thoma von Bernau nach Karlsruhe, wo er als Kunstschüler das Kunstschaffen der Meister zu sehen hoffte.

Schirmer nahm den Neuling in seinen Schutz, interessirte sich für ihn, erkannte alsbald eine Kraft ihn ihm. Als er damals dem Grossherzog und der Grossherzogin Hans Thoma vorstellte, sagte er vor der Thüre: «Das war der kleine Schwarzwälder, aus dem wird etwas Besonderes!»

In der Klasse warf man Hans Thoma merkwürdige Sünden vor, die Sünden der überschüssigen Kraft. Er malte in einem halben Tag einen Kopf, an dem er acht Tage malen sollte, und wurde angezeigt, weil er noch neben den Köpfen heimlich Bilder male.

Hans Thoma. Blick in's Thal

Schirmer stellte ihn zur Rede und verlangte solch ein heimlich gemaltes Bild zu sehen. Als er es zur Betrachtung auf die Staffelei stellte, meinte er:

«Ei, das ist ja ganz hübsch. Mach' er's nur fertig. Köpfe kann er noch genug malen.»

Das Bild. — Eine Schwarzwaldhütte in der Winterlandschaft. Schnee auf dem Dach, Eiszapfen an der Dachrinne, die Thüre offen, Feuer auf dem Heerd, eine Bäuerin trägt Holz zu — ein Heimathsbild aus der Heimathssehnsucht entstanden.

Der Kunstverein kaufte das Bild, der Grossherzog gewann es.

Schirmer hat sich Hans Thoma gegenüber ganz als klarsehender Künstler bewährt. Das, was in der Komponirklasse zuerst belacht wurde, lobte Schirmer so, dass die Lacher die Köpfe zusammen steckten und künftighin die Arbeiten Hans Thoma's ernster nahmen.

Es war zur Zeit, als Schleich ein Neuerer, ein bekämpfter Neuerer war. Als Schleich seine Heuernte in Karlsruhe ausstellte, die Thoma grossen Eindruck machte, hörte er zu seiner Freude Schirmer sagen: «Ei, das ist ja eine ganze Welt.»

Thoma gefiel diese ganze Welt, und Schirmer konnte sie wohl gefallen, weil er eine Welt verstand, — wenn es auch nicht seine war.

In dem hier beigegebenen Bilde aus der ersten Karlsruher Zeit Thoma's: «Blick in's Thal» liegt der ganze Einfluss Schirmer's, die Art seiner Komposition, seine Farbengebung, — nur der Ausblick, die leuchtende Ferne ist unmittelbare Thoma'sche Anschauungsweise.

Dieses Bild wurde damals nach Wien verkauft an einen «Mäcen». (So nennt man auch Leute, die mehr Geld im Portemonnaie haben als Andere und hie und da etwas für Bilder hergeben, besonders dann mit verstärkter Grossmuth, wenn man versichert, die betreffenden Bilder würden einmal viel mehr werth sein und wären in diesem Sinne auch ein Gewinn.)

Die Preissteigerung der Thoma'schen Bilder hat auch dieses Jugendwerk in die Maingegend zurückgebracht. Jetzt kostet es wohl so viel Mark als damals Pfennige. Das war nicht der einzige Verkauf des Kunstschülers Thoma, die Kunstvereine von Stuttgart und Freiburg kauften ebenfalls Bilder von ihm, und er arbeitete im ermuthigenden Gefühl des Erfolges.

Der Tod Schirmer's im Jahre 63 war ein grosser Verlust für Thoma. Die nachfolgenden Lehrer hatten weder menschliches noch künstlerisches Verständniss für ihn, denn — er war unter keine Schablone zu zwingen. Die Akademie-Schablone und die Gesellschafts-Schablone nahm der Bescheidene, Zurückhaltende, sich selbst noch nicht Offenbarte — aber seiner Natur Unterworfene nicht an.

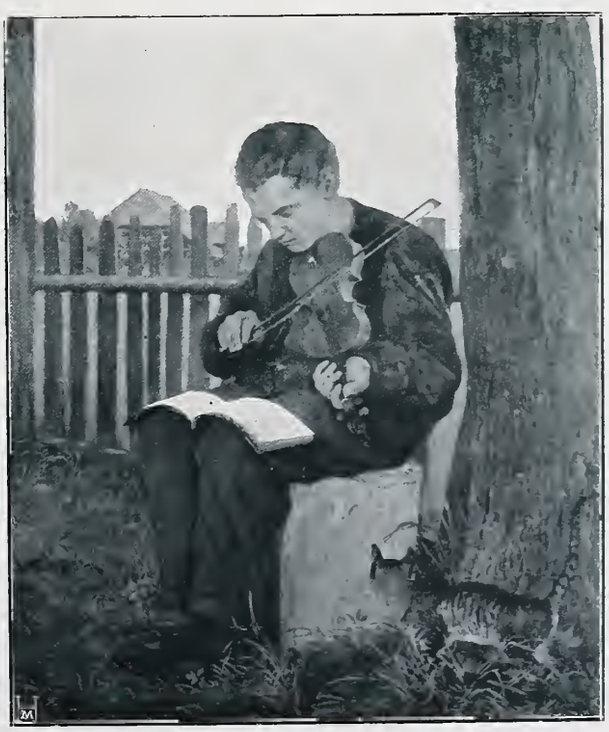
Kanon war der Einzige unter den reifen Künstlern, zu dem er ein Verhältniss hatte. Sein Können zog ihn an, interessirte ihn, er hat Manches von ihm gelernt, wohl auch als Kanon ihn porträtirte. Aber Kanon durchfühlte Thoma nicht. Er sagte einmal, er möchte wohl wissen, was hinter seinen Bildern stecke, die thuen so als ob — —

Die damalige Karlsruher Zeit, in welcher Schirmer's Einfluss nicht ersetzt wurde, könnte man wohl die mühsamste Konfliktszeit in Thoma's Jugend nennen. Fern vom schützenden Heimathsfrieden, in der Fremde, erlebte er die erste Berührung mit der städtischen Gesellschaft, sah ihre kleinen und grossen Tücken und Gefahren, sah und erfuhr es schon an sich, wie sie Kunst und Künstler behandelte, erfuhr, dass es falsche Gönner und falsche Freunde gab, und so leicht ihn das auch lustige Kameraden zu lustiger Stunde vergessen machen konnten, in der Einsamkeit kämpfte er mit den Schmerzen des Zweifels, ob er ein Recht habe so zu malen, — und wenn er kein Recht habe, — er konnte doch nicht anders —

Was half ihm alle Protektion. «Talentvoll» Militärutensilien zu zeichnen, wie man ihm entgegenkommend vorschlug, das widerstrebte ihm, dazu konnte er seine Kraft nicht verkleinern — Niemand konnte ihm rathen, da er selbst nicht zur Klarheit durchgedrungen war. —

Wie er Künstler wurde

Da entdeckte er einen Freund, der ihm in diesem Kampfe beistand, der zur Klarheit führte und ihn nicht mehr verliess, einen Freund, der ihm antwortete: Albrecht Dürer.



Hans Thoma. Feierabend

Thoma schildert selbst in bewegten Worten den ersten Eindruck:

«Neues Leben zog in mich ein.»

«Auf einmal, ich weiss die Stunde noch, sah ich ihn, erkannte ihn in all seiner Herrlichkeit, und nun ging erst eine wonnige Ahnung in mir auf, was Kunst ist. — Nun gingen mir nach vielen Seiten die Augen auf, nun fing ich an, die Farbenpracht der Bilder wie Frühlingszauber zu empfinden. —

„Durch dieses geweckt, sah ich, dass jeder Stein, jeder Grashalm voll Ausdruck ist, und dass es für die Malerei nichts Unbedeutendes in der Natur gibt. Nur die Augen öffnen, und Alles ist schön!»

Bestimmt und klar sehen heisst die Schönheit jeder Natur-Erscheinung entdecken.

Thoma nennt Dürer den grossen Feind aller Unbestimmtheit. Sein Einfluss war es, der Thoma zu sich, zu seiner eigenen Kraft gläubig zurückführte.

Für diese war an der Kunstschule kein Raum. Er ging nach Basel, von einem Freunde angeregt, und wollte sich da, so bescheiden war er, um eine Zeichenlehrerstelle bewerben, wohl in dem Gedanken, neben dem sicheren Erwerb noch frei schaffen zu können. Er hatte immer das Bedürfniss nach bürgerlicher Unabhängigkeit und Ordnung, und kein Geniegebahren verrieth seine Sturm- und Drangzeit.

Hans Thoma. Bernau

Zum Glück bekam er die Zeichenlehrerstelle in Basel nicht, fand da auch keinen rechten Boden für seine Kunst und zog nach Düsseldorf.

Erfüllt von grossen Naturanschauungen, mit Dürer's Schöpfungen im Geist beschäftigt, nach Düsseldorf! im Jahre 1867! Zu dieser Kunst der Vautier's, Jordan's, Achenbach's! —

Er muss sich die Bilder jener Zeit mit sonderbaren Gefühlen betrachtet haben, auch die Herren, die sie malten, die wohl gar nicht lügen wollten, aber doch Alles ungefähr sahen, wie es nicht war — und nicht sahen, wie es war, und sich so behaglich in ihrer flüchtigen Autorität fühlten.

Nicht missachtend und nicht grübelnd sah das Hans Thoma an, — nur kopfschüttelnd ging er vorüber. — In seinem «festen» Kopfe verursachte dieses leise Schütteln keine Revolution. Er malte in seiner Weise weiter, bald lustig, bald unlustig, aber doch überwiegend lustig. Er betrachtete sich die Düsseldorfer Welt, tanzte auf ihren Bällen, einmal sogar auf einem Maskenball als versiegeltes Paket, in Packtuch eingenäht, verehrte und verzehrte in jugendfroher Art, machte allerlei Tauschgeschäfte, gab Bilder für Rahmen, fand auch hie und da einen Käufer, er malte sich durch —.

Ein Frankfurter, der bis vor wenigen Monaten in London lebte und jetzt nach Frankfurt zurückgekehrt ist, ein Porträt- und Stillleben-Maler feinster Art, Otto Scholderer, sah in Düsseldorf zwei Bilder von Hans Thoma, — und noch heute schildert er mit Bewegung die Grösse, die Heftigkeit seines Eindrucks. Er, welcher aus einem Frankfurter Kreise kam, in welchem Kunst betrachtet und besprochen wurde, er, welcher eine feinsinnige Fühlung für echte Kunst besass, er war

wie überwältigt von der Naturkraft der Thoma'schen Kunst, er glaubte an sie von dieser ersten Stunde an. Er suchte ihn, den Unbekannten, in seinem Atelier auf, dort verstärkte sich der Eindruck, der ihm wie eine Offenbarung schien. — Solche Anerkennung und das eigene innere Leben und Arbeiten hoben den Muth Hans Thoma's. — Mit unverdorbenem, von keinem Schulrecept beeinflussten Geschmack, nur dem Drang nach Anregung, nach Gedankennahrung und Gedankenklärung folgend, nahm er aus den grossen Geisteswerken, aus der Bibel, aus Homer, aus der Edda, aus dem Heliand, aus Goethe, Schiller und Shakespeare, aus Hebel und Grimm, aus alten Kalendern und Mythologien seinen Theil, wie eine Saat, in sich auf.

Die Bibel, die Märchen, die Hebel'schen Gedichte, sie hatten schon den Knaben gefesselt. Wie gut, wie lebendig erzählte seine Mutter, wie schön sangen sie zu Hause das Lied an den Morgenstern:

«Und was mei früeih um Vieri thut,
Das chunt eim z'Nacht um Nüni gut.»

Und wie lieb sagte seine Mutter:

«Ne freudig Stündli
Ischs nit e Fündli?»

Hans Thoma. Zwischen den Mauern von Sorrent

Sein so reich gefülltes, bewegtes Geistesleben gab den Misshelligkeiten der äusseren Existenz nur so viel Bedeutung, als sie sich erzwingen konnten. Alles in ihm wehrte sich gegen ihre Geltendmachung. Keine Genusssucht, keine Streberei stachelte seinen Ehrgeiz nach materiellen, äusseren Erfolgen, er hatte mit dem Aufbau seiner inneren Welt zu thun und sah allmählich Geldmangel wie Unverständniss als Störungen an, die er um seines lieben Friedens willen möglichst zu beherrschen suchte.

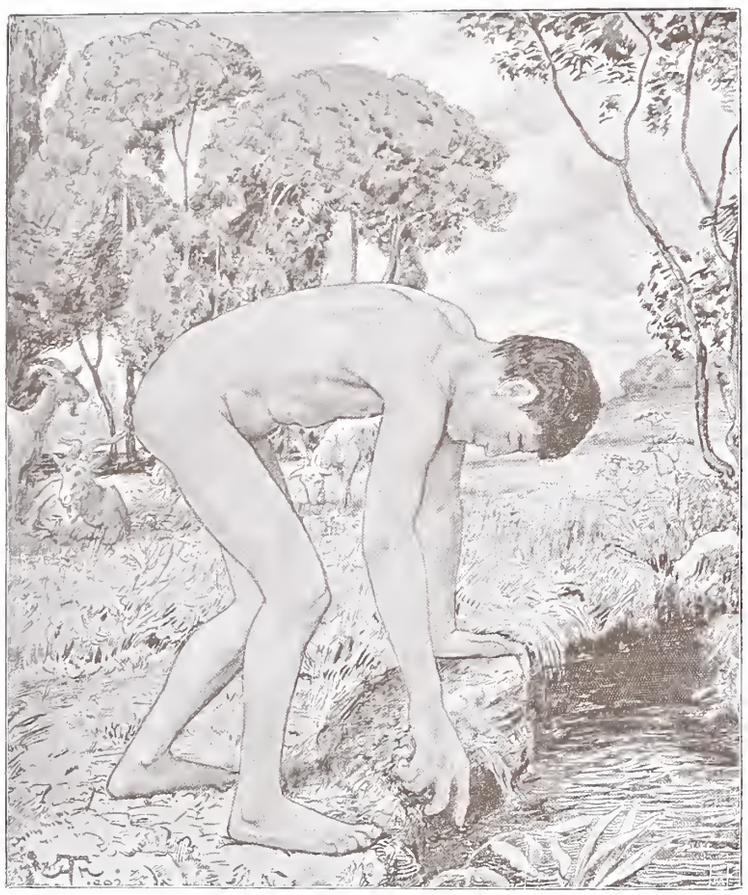
Im Sommer ging er nach Bernau und erholte sich beim Malen vor der Natur für einen zweiten Düsseldorfer Winter.

Unvermuthet verkaufte er da alsbald eine Landschaft und entschloss sich, mit Otto Scholderer, von ihm zu dieser Reise angeregt, nach Paris zu fahren.

Da stand er im Louvre vor neuen, tiefen Eindrücken, vor Rembrandt, Millet, Delacroix, Rousseau, Corot, Troyon, Courbet! Wie eine neue Befreiung von drohender Zaghaftigkeit, wie eine Bestärkung des eigenen Wollens wirkten diese Künstler auf ihn. — Es war, als ob sie ihm zuredeten, nur keine fremde Macht einzulassen. — Courbet's Kunst war ihm wohl die verwandteste. Dessen Muth, so deutlich zu sein, begeisterte ihn, da stand es gemalt, dass man so malen durfte, wie man sieht, und das konnte er!

Mit dem frohen Gefühle der künstlerischen Selbstberechtigung kehrte er nach Bernau zurück, spannte grosse Leinwande auf und malte zehn Bilder mit eigenem Wohlgefallen an der Arbeit und an dem Erreichten.

Diese Bilder packte er zur geplanten Rückkehr nach Düsseldorf ein. In Karlsruhe machte er Station und zeigte sie einzelnen Kollegen. Diese überredeten ihn, seine neuesten Arbeiten auszustellen, sich damit geltend zu machen und zum Vortheil der Kunstschule in Karlsruhe zu bleiben. Solch ein grosses «Talent» dürfe nicht aus dem Lande gehen.



Hans Thoma. Die Quelle

Freudig folgte er diesem Vorschlag, — und die Ausstellung erregte einen Sturm des Unwillens bei den damaligen Vorständen des Kunstvereins, Persönlichkeiten, die durch ihre Rente zur kunstrichterlichen Stellung kamen, die anscheinend ihr Geschäft ausgezeichnet verstanden hatten, — aber die Kunst hatte sich ihnen nie vorgestellt.

Dieser Misserfolg trieb damals, es war im Jahre 1869, Hans Thoma nicht von Karlsruhe weg, im Gegentheil, er hielt ihn fest. Seine Art, sich zu wehren, war keine direkte, keine kämpfende, sie drückte sich in einer Art Beharrungsvermögen aus, Beharrungsvermögen bei seiner Arbeit. Er war kein Streiter, der laut und lauter schrie: «Glaubt mir! Das bin ich! So bin ich!»

Er war ein Arbeiter, der sich sagte: «Das ist mein Pfund! So will es gestaltet sein. Immer weiter! Ich thue, was ich kann!»

Aber die Philister, die damals gegen ihn waren, und ihn auch heute nicht begreifen, sie lieben, — wenn sie überhaupt etwas ausser sich selbst lieben, — ihre Vorurtheile; — sie haben keine Urtheile an deren Stelle zu setzen. Darum bewahren sie diese treue Anhänglichkeit an ihre Geisteskinder.

Die Philister sahen in Hans Thoma, der auch nicht ein ihnen wohlgefälliges rührendes Genrebild für die unbewohnte gute Stube malte, einen Ketzer, der die Menschen ohne Cylinder und ohne Handschuhe, mit denen «man» doch nicht umgeht, in den Vordergrund stellte, der bei Courbet Socialismus gelernt hatte und mit der Farbe ein Revolutionär sei. —

In sehr wechselnden Stimmungen blieb Hans Thoma kraft eben seines Beharrungsvermögens in Karlsruhe. Dann riss er sich aus der Residenzstadt los, holte sich erst den Heimathsegen im

H. Thoma pinx.

Die Gerbermühle

Schwarzwald und siedelte nach München über, in die echte und einzige Kunststadt Deutschlands, in die Stadt, in der das Philisterium auch gedeiht, — dem geht es bekanntlich überall wohl auf Erden, — in der es aber keine Oberherrschaft hat.

Wo und wie er arbeitete

München 1869! Die Herrschaft Wilhelm von Kaulbach's war schon im Schwinden. Piloty war ein neuer König. Aber die Reihen der Getreuen um seinen farbigen Thron lichteten sich,

Hans Thoma. Ruhe auf der Flucht

Schwind genoss königliche Ehren. Junge neuere Kräfte regten sich und wollten auch Könige werden. Das monarchische Prinzip hat in der Kunst keinen Bestand. Da gibt es nur ein Reich von Königen, und König ist Jeder, wer sich als solcher bewährt und behauptet.

Hans Thoma fragte nach keinerlei Regierung; er wollte in München seine eigene Macht probiren. Er stellte im Kunstverein aus und ward von Einzelnen geschätzt und ermuthigt. Ein Engländer kaufte die meisten der sündhaften Bilder aus der Karlsruher Ausstellung. Viktor Müller,

ein bedeutender Künstler und bedeutender Mensch, den Otto Scholderer auf Hans Thoma aufmerksam gemacht hatte, erkannte sofort den Werth dieser Künstlerschaft, näherte sich dem Künstler, trat für ihn ein und schlug als Jury-Mitglied der internationalen Ausstellung in München ihn schon im Jahre 1869 für die goldene Medaille vor.

Auch für die Münchener Kollegen war das zu früh.

So schnell wollten sie ihn doch nicht avanciren lassen, wenn auch Viele schon den General, die Excellenz, einen neuen König in spe in ihm sahen — und ihn als «geheimen» Rath da und dort zu ihrem Nutzen auf sich wirken liessen.

Oeffentlich und einstimmig sollte er noch nicht erhoben werden.

Auch bei diesen Kollegen regiert der Selbstschutz, dieser hartnäckige Gegner der Gerechtigkeit, er weicht nur der Gewalt, auch nur der künstlerischen Gewalt.

Vor nun 25 Jahren entfernte man in der Münchener Ausstellung zwei schon aufgehängte Gemälde von Hans Thoma, weil sie «ein zu grosses Loch in die Wand schlugen», das heisst, weil sie alle anderen Bilder abschwächten.

Ein Zufall führte dazu, dass ein Kunsthändler «probeweise» ein Bild von Hans Thoma ankaufte. Er besuchte ihn, weil er gehört hatte, dass der junge, keineswegs wohlhabende Künstler im Kunstverein ein Bild gewonnen hatte, das dem Mann seinen Preis bringt, einen Marktwerth. Dieser lockte ihn und bei der Gelegenheit sah er Thoma's eigene Kunst. Die Wirkung war eine solche, dass er, dem Impulse folgend, ein Gemälde von Hans Thoma für 100 fl. erwarb. Dieser Erfolg war beachtenswerth, die Begeisterung, welche das Bild in ihm hervorrief, war stark genug die geschulte, kaufmännische Vorsicht zu überstimmen.

Aber — nach kurzer Zeit — brachte der Kunsthändler seinen Kauf zurück, — das Gemälde sei als Handelsobjekt unmöglich — und Thoma gab die 100 fl. wieder her. Dasselbe Bild wurde vor wenigen Jahren von der Dresdener Gallerie angekauft.

Im Allgemeinen fand Hans Thoma bei den Münchener Kollegen auch keine Förderung. Wer den Verkehr der Künstler untereinander kennt, weiss, dass sie sich nur in den seltensten Fällen stützen. Jeder steckt zu tief in seiner eigenen Sache. Der Egoismus ist für die künstlerische Entwicklung fast eine Naturnothwendigkeit. Ohne ihn gelangt der Künstler kaum zu der Konzentration, die für sein Schaffen Bedingung ist. Die Geheimhaltung seiner Pläne ist oft eine praktische Nothwehr gegen fremdes Eingreifen. Zwei Künstler müssen als Persönlichkeiten gleich grossmüthig sein, um einen unbefangenen Austausch von künstlerischen und menschlichen Ideen zu pflegen und weder von Neid noch Misstrauen in diesem Austausch gestört zu werden.

Dieses seltene Verhältniss schloss Hans Thoma und Viktor Müller aneinander.

In Viktor Müller lernte Hans Thoma einen Menschen kennen, der trotz aller Kultur natürlich geblieben war, der mit einer vom akademischen Zopf ganz befreiten Kunstanschauung von Paris kam und von der französischen Technik, wie von dem französischen Geschmack weise Nutzen gezogen hatte. Seine Kraft in der Darstellung des Körperlichen, seine Farbengebung litten nicht unter dem französischen Einfluss, sie kamen nur in ihrer Eigenart geschmackvoller zum Ausdruck.

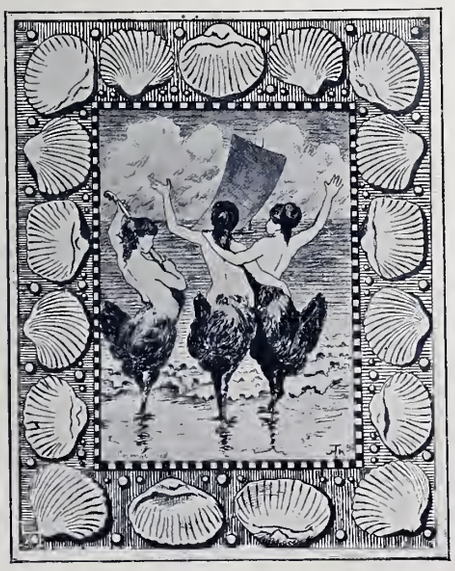
Nicht die populär gewordenen Gemälde Viktor Müller's, «Ophelia», «Hamlet», «Romeo und Julie», die er seiner Zeit als Bestellung des Hauses Bruckmann malte, sind die charakteristischen vollwerthigen Zeugen seiner Künstlerschaft. Eine lebensgrosse «Nymphe im Waldesgrün», die «Misérables», eine Scene im Freien, sie geben den Beweis für seine grosse und darum damals, heute und in der Zukunft «moderne» Künstlerschaft.

Bis jetzt haben sich für diese beiden Gemälde im deutschen Vaterlande noch keine Galleriewände gefunden, nicht einmal in Frankfurt, der Vaterstadt Viktor Müller's.

Wer diese Gemälde des als 43 Jähriger verstorbenen Künstlers kennt, weiss durch sie, dass Viktor Müller die Bedeutung der Thoma'schen Kunst erkennen musste, dass es ihn wie eine Entdeckung berühren musste, so viel natürliches Anschauen und Können, frei von allen akademischen Mittelchen nnd Lückenbüssern, frei von Konzessionen an das Publikum zu finden.

Hans Thoma. Vater Faun

An Viktor Müller hatte Thoma einen Kollegen und einen Freund, — in der Gruppe der Kollegen blieb er auch in München ein Fremdling. Kein Fremdling blieb er in der alten Pinakothek. Da war es, wo ihm Böcklin bei einer Begegnung sagte, er ginge mit Vorliebe in die alte Pinakothek, da sähe man fast nie einen Münchener Maler. — Hans Thoma sah da die Maler, die er suchte, da sah er seinen Intimen, Dürer, da sah er auch den Zauber der italienischen Kunst, und vor ihnen mag der Plan zu seiner ersten italienischen Reise gereift sein.



Hans Thoma. Sirenen

Im Jahre 1874 entschloss er sich zur Fahrt in's Land der Sonne und der Schönheit, und er schrieb von jener Zeit:

«Dort bei den Werken der alten Kunst war ich heimisch und fühlte mich in inniger Gemeinschaft mit allem Guten und Menschlichen in der Kunst. Dieser Aufenthalt war von bestimmendem Einfluss für mein Schaffen, ich brauchte es nicht zu ändern, sondern ich strebte nach Vollendung und Klarheit. Was Andere thaten und wie die Ausstellungen aussahen, war für mich gleichgiltiger

als je. — Der Gedanke einsam zu sein, drückte mich nicht mehr, ein hohes Freiheitsgefühl belebte mich und liess alle kleinlichen Sorgen, die sich massenweise nahten, nicht zum Siege kommen.»

In dieser gehobenen Stimmung, mit gefüllten Skizzenbüchern kam er zurück, arbeitete für sich — und seine Arbeiten fanden Bewunderer und Freunde.

Unter ihnen war Einer, der ihn nach Frankfurt rief: Dr. Otto Eiser. Er hatte Thoma's Werke durch die Beziehung zu den Frankfurtern, Viktor Müller und Otto Scholderer, kennen gelernt und glaubte an den Künstler und an den Menschen mit jener Begeisterung, aus welcher eine freudige Thatkraft entspringt, durch die der Begeisterte ebenso beglückend empfängt als er gibt.

Die Begeisterung Dr. Otto Eiser's war es, die Thoma immer wieder nach Frankfurt zog. Nachdem er einige Mal als Gast da gewohnt und verschiedene Bestellungen gemalt hatte, siedelte er im Jahre 1876 ganz nach Frankfurt über, heirathete ein Jahr später und gründete sein eigenes Heim mit Frau, Mutter und Schwester, in der Handelsstadt, in der Goethestadt am Maine.

Er lernte diese Stadt mit dem Doppelgesicht gründlich von beiden Seiten — und schliesslich vortheilhaft kennen, — zuerst als Handelstadt für ihn im negativen Sinne, in der Niemand ungeprägte Werthe kauft.

Für Thoma's Entwicklung war das von Segen. So blieb er für den Verkauf auf die Begeisterten, auf die Erkennenden angewiesen.

Hätte er ein Geschmacksmuster für die modeläufigen Käufer gefunden, sie hätten dieses zu den Marktwerthen geprägt, und ihm hätte es gefährlich werden können. Zu leichte Einnahmen sind grosse Versucher, zudem in einer Handelsstadt, wo die Macht des Geldes so sichtbar ist, wo so viel für Geld «zu haben» ist. — Diese Versucher blieben in den ersten Jahrzehnten fern von ihm.

Aber die, welche ihn in seiner Selbsttreue bestärkten, die Begeisterten und die Erkennenden, die mehrten sich.

Ein Kunstfreund aus Liverpool lernte zu jener Zeit Thoma's Kunst kennen und lieben und kaufte einige Jahre hindurch das Meiste, was er malte. Er stellte im Jahre 1882 62 Bilder von Hans Thoma in Liverpool aus.

Die Ankäufe in Deutschland waren sehr mässig, sehr vereinzelt, — aber die Einnahmen reichten für ihn und die Seinen und auch für das Ueberflüssige, das seine grosszügige Natur brauchte.

Als ich vor nun 14 Jahren im Frankfurter Kunstverein das erste Gemälde von ihm sah, fragte ich den Portier, wer dieser Hans Thoma sei. —

«Ein kleiner, untersetzter Mann. Verkaufe dut er bei uns nix. Aber nobel ist er, Trinkgelder gibt er, feune, anders wie die Hiesige.»

Er war nie kleinlich und wusste sich einzurichten. Er hatte das vor sich gesehen. In der Schwarzwaldhütte herrschte Menschenfreundschaft, Gastfreundschaft, und so bescheiden es da zuging, seine Mutter hatte für den Fremden immer einen besonderen Bissen, einen erfrischenden Trunk.

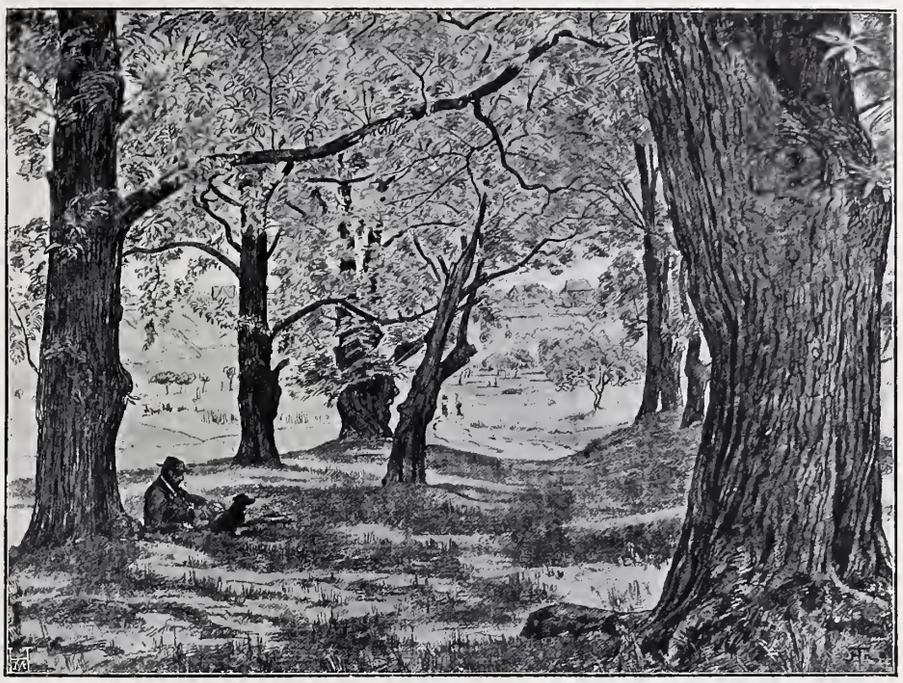
Der Sohn seiner Mutter hatte immer für den Anderen etwas übrig.

Er verlor in der sehr stillen Frankfurter Zeit ganz selten seinen Humor, selbst der Spott brachte ihn nicht aus seiner Haltung. Ein guter, wirklich guter Freund rieth ihm damals sogar

H. Thoma pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Im Wiesengrund

seinen Namen zu ändern, eine Zeitlang in's Ausland zu gehen, um alle Ausstellungs-Misslichkeiten, alles bei diesen Gelegenheiten Gesagte und in's Lächerliche Gezogene von sich abzuschütteln, vergessen zu machen. Er aber blieb auf dem freiwillig gewählten Fleck Erde und schuf sich ein Reich, auch ein einiges deutsches Reich, das kein Blut kostete und unter einer friedlichen Herrschaft stand.



Hans Thoma. Oberursel

In diesen Frankfurter Jahrzehnten, in welchen die Handelsstadt Nichts von ihm wissen wollte, ihre Tausendmarkscheine für Grützner, Achenbach und Knaus ausgab und Grützner, Achenbach und Knaus für unverrückbare Werthe hielt, malte er nach seinem freien Willen und Geschmack. Die Notizen in seinem Skizzenbuch, die noch viel reicheren Notizen in seinem eminenten Gedächtniss wurden zu Bildern. —

Aus dem Schwarzwald und aus Italien, aus der Wirklichkeit, aus der Legende, aus dem Märchen, aus der Phantasie überströmten ihn die Stoffe — er gab ihnen Gestalt, Farbe, Leben, — bedauerte, dass er nicht längere Tageshelle, dass er nicht mehr Hände habe.

Hans Thoma. Kastanien.

Die Schönheiten in der Umgebung der Goethestadt stellte er dar. Die Wiesenflächen, von denen sie umgeben ist, die Ufer der Nidda, die Ufer des Maines, so wie sie Goethe gesehen haben mag. Er malte die Natur an sich, wie sie noch unberührt vom neuen Verkehre war, — die Schienenstränge, das Dampfboot, die Pferdebahnen, die Equipagen, die Telegraphendrähte malte er nicht. Auf seinem Maine fahren

altmodische Kähne mit weissen Segeln, sie fahren an der Gerbermühle vorbei, die so nah bei Frankfurt liegt, und doch so fern, dass ihre Baufälligkeit die rapidesten Fortschritte macht.

Und dieses alte Haus ist ein wirkliches Goethe-Denkmal, das wohl Goethe selbst gern erhalten sähe, — oder eher in Flammen aufgehen liesse, damit nicht zur Spelunke werde, was für ihn eine Stätte tiefen poetischen Glückes war. Dort lebte er selige Zeiten als Gast der Suleika, der mit ihm der Unsterblichkeit theilhaftig gewordenen Marianne Willemer, der Dichterin des Liedes:

«Ach, um deine feuchten Schwingen,
West, wie sehr ich Dich beneide . . .»

die in den Vorplatz des alten Hauses die wehmüthigen Worte einschrieb:

«Neue Häuser, neuer Raum
Mögen sich gestalten —
Der Erinnerung schöner Traum
Ruht doch auf dem alten.»

Dieses Haus, in welchem ein Traum Goethe's Leben gewann, ihm hat Thoma auf seinen Gemälden von der Gerbermühle den Zauber der fast geheimnissvollen Weltabgeschlossenheit und Stille, die der grosse Gefühlsmensch Goethe da sah und genoss, im Bilde wiedergeben, — die der, welcher sie empfinden kann, wieder durch die Thoma'sche Darstellung geniesst.

Das Bild der Gerbermühle, das hier reproduzirt ist, mit seinem tiefblauen Himmel und dem Sonnenschein auf dem Wege mit den Spaziergängern, die nach Hause gehen, es trägt eine Art von besänftigender Poesie in sich:

«Ein stiller Weg im gold'nen Sonnenschein,
Der tröstet bis in's tiefste Herz hinein . . .»

Die weltliche Eleganz der Handelsstadt, liess Thoma's Schaffen unberührt. Von all dem grossen Grund- und Villenbesitz malte er nur den Holzhausen-Park, dem er in den ersten Frankfurter Jahren gegenüber wohnte, von seinem Fenster aus gesehen. Auf dem Fenstergesimse liegt ein grosses aufgeschlagenes Buch, die Bibel, neben ihr steht ein Feldblumenstrauss. —

Ein anderes Mal, wohl nur einmal, brachte Thoma denselben Park auf einem Gemälde, nicht in dem Einsamkeitsfrieden, der Besitzer fährt eben durch den Park seinem Schlosse zu.

Man hatte dem Schlossherrn nahe gelegt, das betreffende Bild zu kaufen, die Preise waren damals noch sehr niedrig. Ein Vertreter des Besitzers kam, um es für ihn anzusehen; er machte rasch entschlossen mit der Bemerkung Kehrt:

«Nee, mir fahre solche Gäul net, des is net unser Gspann. Kein Spur von Aehnlichkeit. Gute Morge.»

Als man dies dem Mann erzählte, der von seinem Fenster in den Park sah und ihn sich durch seine Schöpferkraft als schönes Eigenthum im Bilde erschuf, lächelte er und — malte weiter.

Er war vollauf beschäftigt, von Ideen bedrängt. Das schützt vor Grübeleien und hält den Muth gesund. In dieser muthigen Stimmung schrieb er an einen Freund:

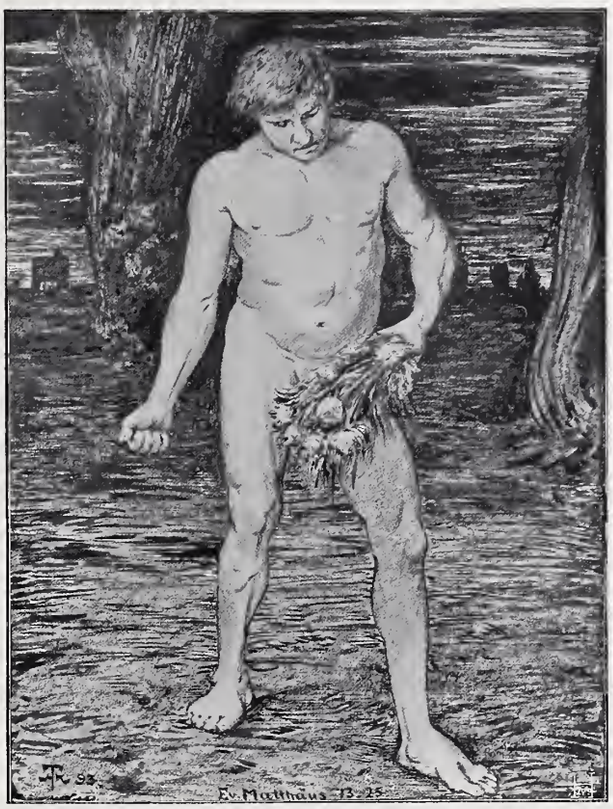
«Ich muss Tag für Tag fleissig Bilder malen, denn ich habe einen ganz eifrigen Besteller, der immer neue Bilder will und nicht genug bekommen kann, er heisst Hans Thoma.»

In den Jahren 1880 und 1887 war er wieder in Italien, schaute, zeichnete, malte, brachte neue Reichthümer nach Hause.

Sein ganzes, unablässiges Schaffen, nach der Natur, nach dem Modell, nach Gedächtniss und Phantasie, wie es diese siebziger und achtziger Jahre erfüllte, war ein frohes Ernten.

Die Aktzeichnungen, die Skizzen, die Gemälde, Alles hat etwas ganz Freies, Ungequältes, etwas Naturstarkes. So verschieden die Aeusserungen sind, so intim ist der Zusammenhang dieser Schöpfungen untereinander, sie können alle nur von Hans Thoma sein.

Selbstverständlich steht er als denkender, tiefschauender Künstler mit allem grossen Künstlerischen, das er sieht, im Ideenverkehr. Die illustrirten Blätter der Bernauer Jahre, die Bauernkunst in der Heimath, die Bilder in der Baseler Gallerie, Schirmer, Kanon, Schleich, Richter, Dürer, Rembrandt, Mantegna, Bellini, Botticelli, Troyon, Delacroix, Rousseau, Courbet, Marées, sie Alle haben zu ihm gesprochen, — dieser flüchtig, jener eindringlich, ein Anderer dauernd und mächtig; in manchem Bilde könnte man ergründen, wo und wie ein Einfluss geltend, wie er verarbeitet wurde. Aber in dem geheimnissvollen Prozess des künstlerischen Schaffens ward sein Eigenes, das Thoma-Eigene, immer das Stärkere, das Hervorragendste, das Lockende, das Lebendigste!



Hans Thoma. Der Feind sät Böses

Bei der Uebersicht seiner zahlreichen Werke findet man keine Imitation, kein Sichverleugnen.

Thoma wäre witzig, geistreich und geschickt genug gewesen, um Richter's Gefühlslyrik, Vautier's Dorfsonntagsmenschen, Knaus Genreszenen nachzuschreiben. Wenn man ihn kennt, kann man sagen, dass er es nicht einmal aus Prinzip unterlassen hätte, er war nie in der Nothlage, diesen Ausweg zu bedenken. Er hatte zu viel mit seiner Ernte zu thun. Heiterkeit und Frohmuth, dieser Friedenssegen, lagen auf diesem Schaffen in der Stille.

Seine energische, intelligente Mutter, seine künstlerisch hochbegabte Frau, seine feingeartete tiefschauende Schwester, sie liebten seine Kunst und glaubten freudig an sie, sie mehrten und schützten sein Behagen.

Die Freunde, die Anhänger gingen bei ihm ein und aus, und bald konnte man von einer Thoma-Gemeinde sprechen. Es war keine Gemeinde, die mit irgend einem Aufgebot an Pathos oder Eitelkeitsspekulation gegründet wurde, — es war eine echte Gemeinde, die durch eine Ueberzeugung zusammengeschlossen wurde, ohne dass Einer den Anderen rief.

In dieser Gemeinde fanden sich Missionäre, welche der Welt diese Kunst nahe rücken wollten, sie dieser Freude theilhaftig machen wollten, die ihn beweisen wollten: «Da brennt ein heiliges, warmes Feuer. Kommt doch her!»

Die Handelsstadt glaubte das noch nicht.

Die Wenigen, welche es sahen und glaubten und kaufen konnten, die haben jetzt ihren Bilderlohn unter Dach.

Seine Werke

Die Leinwand-Vierecke genügten dem Künstler nicht, er wünschte sich grosse Flächen, grosse Wände. — Im Hause des Frankfurter Architekten Ravenstein fand er eine erwünschte breite Mal-Gelegenheit. Er malte das Treppenhaus mit Scenen aus dem Wagner'schen Nibelungenring aus, mit Fresken von grosser Eigenart und Schönheit.

Derselbe Architekt beauftragte Thoma mit der Ausmalung des Café Bauer. Die Wände sahen lustig, farbenherrlich aus, — ein Gambrinuszug, ein Bacchuszug. —

Die Decke mit der Darstellung des Thierkreises und der Winde ist ein Meisterstück an sich.

Der Gambrinuszug und der Bacchuszug sind nicht sichtbar. A. v. Werner'sche Bilder, aus Berlin bezogen, bedecken sie.

Um sie vor dem Rauch zu schonen? Um sie für ein kunstfroheres Publikum aufzuheben?

Die Handelsstadt weiss das nicht, sie bemerkt es nicht.

Hans Thoma hat es nicht gestört. Er arbeitete weiter.*)

Dazwischen bildhauerte er auch. An einem Eckhaus an der Zeil- und der grossen Eschenheimergasse hat er sieben Riesenköpfe, die sieben Todsünden, modellirt, Masken voll Leben und Bewegung. Das Haus heisst Karlseck, — aber auf das Volk machten die Köpfe einen so starken Eindruck, dass es ihm den nun lange schon eingebürgerten Namen «Fratzeneck» gab.

In diese Jahre fällt auch die Bekanntschaft mit Cosima Wagner und ihrer Familie. Sie war es, welche ihren Schwiegersohn, Professor Henry Thode, den warmen Freund und Anhänger Thoma's, zuerst zur Thoma'schen Kunst führte.

Im Hause Wagner wurde Hans Thoma's Kunst verstanden und gefeiert; bald entstand ein freundschaftlicher Verkehr, ein Austausch der künstlerischen Interessen. Vor wenigen Jahren zeichnete Thoma Kostüme für die Darstellung des Nibelungenrings. Sie sind unter dem Titel «Hans Thoma, Wagner's Ring der Nibelungen» (Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig) mit einer Einleitung von Henry Thode erschienen; mein Exemplar schmückt ein Epigramm, das zu reizvoll ist, um unterdrückt zu werden:

«Göttinnen, Göttern, Helden, Huldinnen
Hab' ich Kleider angemessen —
Für Menschen könnt' ich's nicht,
Sie sind zu sehr auf guten Schnitt versessen.»

Zu dem bekannten Buche von Henry Thode, zum Ring des Frangipani, hat Hans Thoma den Buchschmuck gezeichnet, und mit Henry Thode gemeinsam gab er die «Federspiele» (Verlag

*) Nach Fertigstellung dieses Heftes wurde das unkünstlerische «Verfahren» bemerkt und die Gemälde freigelegt!

H. Thoma pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Dämmerung im Buchenwalde

Heinrich Keller, Frankfurt a. M.) heraus. Es ist ein Bilderbuch einziger Art. Henry Thode schrieb den dichterischen Text zu den mannigfaltigen, anmuthigen, originellen Zeichnungen. Ein verhältnissmässig kleiner Kreis interessirte sich für das reiche, überreiche Bilderbuch. Wer aber Hans Thoma in seiner Fülle von Linienspielen, in seiner Phantasie, in seinem Humor kennen lernen will, muss es sehen. Einige hier reproduzirte Blätter, von Ettore Cosomati (einer Mappe Cosomati's entnommen, welche 26 Radirungen nach Hans Thoma'schen Federzeichnungen enthält), stammen aus dem Bilderbuche, das wohl jetzt eine grössere Verbreitung fände. Jetzt, das heisst, da der Ruhm Hans Thoma's begründet ist!

Hans Thoma. Bauernkind (1863)

Bis zum Jahre 1890 lebte, arbeitete Hans Thoma in dem Schutz seiner Gemeinde, also nicht einsam, — aber das grosse Publikum sprach nicht von ihm, höchstens zeitweise von dem Feuerlärm, den Thörichte für ihn schlugen. — Zu diesem Zeitpunkte schickte Thoma 37 Gemälde nach München, in die Kunststadt Deutschlands, in welcher er immer einige Kollegen hatte, die ihn ihre Schätzung merken liessen, in welcher der Kunstgelehrte und Kunstfreund Fiedler Bilder von ihm kaufte, in welcher er nun einen Theil seiner Arbeits-Ernte zeigen wollte.

Vor mir liegt das Verzeichniss der 37 Bilder, wie es Hans Thoma niederschrieb, und da er selbst diese Gruppe als eine Art Ueberblick seines Schaffens zusammenstellte und mit einer Einfachheit, die den Inhalt des Bildes doch wiedergibt, jedes einzelne kennzeichnete, mag die Kopie nicht uninteressant sein:

1) «Flucht nach Egypten», ein grosses Bild mit schwebendem Engel.
2) «Ruhe auf der Flucht.» — Die hl. Familie unter hohem Gebüsch, durch welches die Sonne durchscheint, vor einem braunen Bache.
3) «Rheinstrudel bei Laufenburg», helles Temperabild.
4) «Meerweiber.» Blaugrünliche Mondscheinstimmung.
5) «Sturm.» Landschaft mit einem Pflug auf dem Felde, regenschwere Wolken, nasses Grün.
6) «Sonntagsmorgen im Juni.» Weg an einem blumigen Hügel, auf dem ein Guitarre spielender Bursche geht.
7) «Aussicht vom Taunus über die Mainebene», über Kornfelder.
8) «Idylle» — sonniges Plätzchen — im Schatten ein schlafender Faun, neben dem eine Nymphe sitzt.
9) «Sonnenuntergang am Flussufer», rothes Licht durch graue Wolken, das sich im grauen Flusse spiegelt.

10) «Dämmerungszauber», — an einem Bache tanzen Nymphen und Faune, ein Faun ist im Begriffe, den Bach zu überschreiten und eine am Ufer sitzende Nymphe aufzufordern.

11) «Buchenwald.» Dämmerung, ein Faun bläst — Hirsche ruhen im Dunkeln — ausser dem Walde reitet ein Ritter vorbei.

12) «Schwarzwaldlandschaft.» Helle Wasserfarbenmalerei. Ein Mädchen sitzt am kleinen Bache und strickt. Ziegen weiden.

13) «Oelbäume.» Aus Tivoli mit weiter Aussicht über die römische Campagna.

14) «Parkaussicht aus einem Fenster.» Maitag.

15) «Paradies.» Im Vordergrund auf einem Baume ein Pfau. — Das Bild hat einen reichbemalten Rahmen.

16) «Quellennymphe.» Amoretten umschweben die Frauenfigur — der Wind weht in ihren Haaren, ein nackter Mann bückt sich zur Quelle.

17) «Landschaft mit einem Ritter.» Abendstimmung mit schweren Wolken — ein Gebirgsweg mit Vogelbeerbäumen umpflanzt.

18) «Raufende Buben.»

19) «Stiller Bach.» Helle, sonnige Stimmung mit Pappeln und Weiden.

20) «Flussufer.» Abendstimmung.

21) «Der Liebesgarten», ein Geharnischter steht Wache in einer Halle, die den Garten umgiebt — ein Löwe liegt neben ihm, im Hintergrund der sonnige Garten mit vielen Figuren.

22) «Amor als Landschaftsmaler.»

23) «Feierabendstunde» — in einem Gärtchen hält eine Grossmutter ein Kind im Schoosse.

24) «S. Miniato bei Florenz», tiefe Stimmung mit hoch aufgeballten Wolken.

25) «Kinderporträt.»

26) «Doppelporträt», meine Frau mit Ella in einem Schwarzwälder Gärtchen.

27) «Heranziehender Regen», im Vordergrund ein noch grünes Kornfeld, eine Frau und ein Mann mit einer Sense gehen vorbei.

28) «Blühendes Thal aus dem Schwarzwald.»

29) «Centaurenscene.»

30) «Aus einem Schwarzwaldgärtchen.»

31) «Studie nach der Natur», Bach mit Gräsern und Weiden.

32) «Amor und Tod.»

33) «Nornen in felsiger Gegend mit Nebelwolkenhimmel», Früchtekranz als Rahmen.

34) «Ein Meergreis.» Der ruhende Proteus mit Robben.

35) «Mainlandschaft», hohe Bäume.

36) «Heilige Familie», Nacht — der aufgehende Mond, eine Wolke musizirender Engelchen über der Familie.

37) «Taunusbild bei Eppstein.»

Hans Thoma. Stressa

Diese Ausstellung bedeutete einen vollen lauten Sieg. So voll und laut war der Sieg, dass er alsbald über München hinausdrang und endlich den Namen Hans Thoma als den eines grossen Künstlers in die weitesten Kreise trug, — sogar in die ihm damals so fern gelegene Handelsstadt Frankfurt am Main.

München hatte gesprochen, die Stadt, in welcher täglich Kunst geschaffen, gesehen, beurtheilt wird. — Sachverständige im Publikum von Künstlern und Laien gaben das lauteste und lauterste Bravo, kein Gemeindezwang wirkte, in dieser unabhängigen Umgebung konnte nur der Ganz-Starke einen solchen Sieg gewinnen.

Hans Thoma selbst nahm diese Genugthuung mit besonnener, dankbarer Freudigkeit hin. Er malte weiter!

Sein Wesen

Die Besuche, die Käufe, die Preise steigerten sich mit jedem Jahre, — er malte weiter.

Er meinte manchmal selbst, wie gut es war, dass er sich so lange in der Stille festigen konnte, sich gehorchen durfte, dass der lärmende Beifall und seine Vortheile auf sich warten liessen, und dass er, da die Leute seine Bilder doch nicht begehrten, Jahrzehnte hindurch nur malte, was ihm gefiel.

In jüngeren Jahren hätte ihm der Erfolg leicht ein Nützlichkeitsprogramm aufdrängen können, die praktische Vernunft, eine gefährliche Bekanntschaft für Künstler, hätte sich an der Staffelei geltend gemacht. — Das war nun unmöglich, seine Natur hatte ihm ihre unerschütterliche Gesetzesstärke bewiesen und bewährt, sein Wille war eins mit ihm geworden; er stand unter der Herrschaft seiner Einheit!

Zwischen all' dem fleissigen Malen reifte in ihm der schon oft ausgesprochene Gedanke, auch die Schwarzweisskunst als Ausdrucksmittel zu gebrauchen. Dieser Gedanke hatte seinen ersten Ursprung in dem Wunsche, dem Volke gute Kunst in billigen Blättern zu geben, so, wie sie

Hans Thoma. Waldshut (1869)

zu Dürer's Zeiten auf den Messen verkauft wurden. — Im Jahre 1892 griff er zu dem Steindruck. Seine Kunst hatte die Einfachheit und die Kraft des Vortrags, welche dieser Technik die starke Wirkung verleiht. Er gab eine Serie Originaldrucke heraus, von welchen 30 Blätter bei Breitkopf & Härtel erschienen sind. Ausser diesen entstanden in einer Reihe von Jahren wohl 80 bis 90 Originaldrucke, von welchen heute einzelne Nummern, wie das hier reproduzirte Blatt «Kastanien» ganz vergriffen sind oder nur zu umgemein hohen Preisen im Handel vorkommen.

Alle hervorragenden Kupferstichkabinete besitzen die Drucke, am vollständigsten wohl das Dresdener Kabinet, das vom ersten Blatte an Interesse zeigte; nach ihm hat das Kopenhagener am eifrigsten gesammelt.

Diese gesammte Schwarzweisskunst Hans Thoma's diente der Wirkung und der Popularisirung seiner Kunst ausserordentlich, — nur nicht in dem Kreis, für den sie vorher bestimmt war. Für diesen war sie noch zu theuer. Sie fand ihren Boden im Mittelstand, der auch kunstarm und kunstbedürftig ist und in diesen Blättern eine reiche Auswahl für seine Anregung fand. Landschaftliche, religiöse und märchenhafte Darstellungen, Bilder für das Wohnzimmer, das Kinderzimmer, den Schulraum, Ruhepunkte! — Das waren keine Bilder, wie der vom Blitz erschlagene Schäfer oder der Absturz und solche altmodische mehr, die an das Mitgefühl eine Anforderung stellen, die es unmöglich täglich erfüllen kann und dadurch das lebendige Verhältniss zum Inhalt des Bildes aufheben, — wo die echte, künstlerische Wirkung für das Auge und das Gefühl ausbleibt. Die Thoma'schen Blätter verbinden sich auf so einfache Weise, wie die Naturerscheinungen mit dem Tagesleben.

Wann wird man einmal anstatt kalte kostbare Denkmäler, die auf Niemand Eindruck machen, auf die Strasse zu stellen, ausgewählte, eingerahmte Blätter an die Menschen vertheilen, die zwischen leeren Wänden sitzen und alle Pfennige für das tägliche Brod brauchen?

Für solch einen Zweck wäre die Schwarzweisskunst Hans Thoma's, wären Blätter, wie die Märchenerzählerin, der Bauer, der Säemann und viele andere ein Gewinn. — Auf einzelne Blätter dürften zu diesem Zweck auch einige wenige Worte geschrieben werden, welche den Gedankengang des noch Kunst-Fremden anregen und den Zusammenhang mit dem Bilde herstellen, ähnlich wie Walter Crane unter ein Bild von Adam und Eva, das er dem vierten Stand widmete, schrieb:

«Als Adam pflügte und Eva spann,
Wo war denn da der Edelmann?»

Während die Drucke Hans Thoma's ihren Weg über Deutschland hinaus nahmen, steigerte sich die äussere Bewegung im Leben des Künstlers. Bilder, die lange gewandert waren oder durch Jahre ungestört im Atelier standen, wurden hervorgeholt, von Privaten und Gallerieen gekauft. Es genügt wohl zur Uebung der Kritik diejenigen Gallerieen zu nennen, welche Gemälde von Thoma erworben haben: Dresden, Leipzig, München, Hamburg, Stuttgart, Basel, Karlsruhe, Mannheim, Magdeburg, Breslau, Stockholm, Zürich, Wiesbaden, — sogar Frankfurt am Main.

Die persönliche Ruhe, welche Hans Thoma bisher genossen hatte, wurde gestört, und zwar durch Ehren und Würden. Er wurde zum Präsidenten der Frankfurter Künstlergesellschaft erwählt, er wurde zum Professor ernannt.

H. Thoma pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Hans Thoma

Selbstportrait aus dem Jahre 1899

Es waren nur äussere Formen und Stellungen für die Ehre und die Würde, mit welchen Hans Thoma sein Leben längst ohne die Hilfe von Titel und Aemtern geschmückt hatte.

Als Präsident der Künstlergesellschaft brachte er auch nicht Alle unter einen Hut, — aber alle in eine Mappe, die unter dem Titel: «Frankfurter Künstler» erschien, und der er selbst das Blatt «Schwarzwaldlandschaft» beifügte.

Hans Thoma. Hexentanz

Die Ernennung zum Professor brachte ihm die Post nach Bernau, wo er sich mit seiner Familie zur Sommerszeit aufhielt. Er sass, als der Briefträger mit dem Dokument kam, gerade an seinem Lieblingsbach und — zeichnete.

Zu lustiger Stunde gab ich ihm in jenem Sommer eine Schindel vom Dach seines Geburtshauses und bat um ein Zeichen als Andenken an Bernau. Er bemalte das wettergeprüfte alte Stückchen Holz lustig roth mit dem Vers:

«Diese Schindel kommt von einem Haus,
Das in Bernau steht, —
Gedeckt mit vielen solchen Schindeln.
Dort kam ich armes Kind zur Welt,
Dort lag ich hilflos in den Windeln.
Es war im Jahr des Heiles neun und dreissig!
Nun bin ich gar Professor! — Wie war ich fleissig!»

Ja, wie war er fleissig! — Immer und überall hat er gearbeitet, auf den weiteren Reisen nach Italien, während eines längeren Aufenthalts in Gardone, zu Hause und in der Sommerfrische, in der Arbeitszeit und in den Pausen. Wenn er sich Abends ausruhen wollte, radirte er, zeichnete er, da entstanden die Federspiele, die reizvollen Exlibris, die Zeichnungen zu Tellern, Leuchtern, Blumentöpfen, da schnitzte und modellirte er. Wie er einmal lachend sagte: «Macht mich nicht bös, ich muss jetzt einen groben Brief schreiben!» so könnte er auch sagen: «Lasst mich arbeiten, denn ich muss mich jetzt ausruhen!» Und wenn man ihn heute auf sein Gewissen fragte, ob er einen bitteren Nachgeschmack von Mühe und Pein habe, die da oder dort jede Arbeit mit sich bringt, so wird er «Nein!» sagen, er wird sagen: «Es ist Mühe und Arbeit gewesen, aber es ist köstlich gewesen. Es ist köstlich!»

Mitten in dieser köstlichen Arbeitsstimmung war er, als ihn, — für ihn selbst, wie für Alle eine volle Ueberraschung, — im Frühling 1899 der Wunsch des Grossherzogs nach Karlsruhe berief.

Das Fürstenpaar hatte immer Thoma's Kunst geschätzt. Ihn hatten sie im vorhergehenden Sommer in St. Blasien länger gesprochen, und das nähere Kennenlernen seiner Persönlichkeit mag den Entschluss befestigt haben, den grossen Künstler in die Hauptstadt seines engeren Vaterlandes zurückzuholen.

Der Wunsch des Fürsten war mit solch persönlich herzlichem Nachdruck an Hans Thoma gelangt, dass sein Gemüth und sein Pflichtgefühl nicht widerstehen konnten — trotz Allem, was ihn an Frankfurt fesselte, das jetzt an ihn glaubte, das ihn feierte, das jetzt seine Bilder wie geprägte Werthe schätzte und sich «fast» wie eine Goethestadt gegen ihn benahm.

Gemüthliches und Materielles fesselte ihn an diese Fast-Goethestadt, ein grosser, treu ergebener Freundeskreis, ein behagliches Stadthaus mit einem heimlichen Garten und mit einem Blick ins weite Feld, ein eben im Bau begriffenes Landhaus im nahen Kronberg im Taunus.

Die Stellung als Galleriedirektor in Karlsruhe lockte ihn nicht, die Freiheit in seinem einzigen deutschen Thoma-Reich aufzugeben, keine Stellung hätte ihn gelockt, die Gefühlspflicht allein gab den bestimmenden Ausschlag. Der Allemanne, der seine Heimath und seine Familie liebt, der seinem Land als weiterer Heimath und dem Grossherzog als Vater dieses Landes anhängt, er gewann in einem nicht leichten Kampfe das Stimm-Oberrecht.

Das Schöne, das Edle an diesem Entschlusse war der freiwillige, der interesselose Gehorsam. Weder Gehalt noch Stellung begehrte er, er wollte eine Pflicht erfüllen.

Selbst die Materiellen in der Handelsstadt mussten das glauben, denn sie wussten, dass Hans Thoma in der Goethestadt reich geworden war, dass ihm alle Ehren des Ruhms schon verbürgt waren und dass er eine «Stellung» nicht nöthig hatte.

Für seine Wesensart aber hatte er die Annahme des Rufes nöthig. Er konnte nie eine einmal gefühlte und erkannte Pflicht umgehen, er sagte Ja.

Der Sommer, der diesem entscheidenden Schritt folgte, war sehr bewegt; er brachte ihm eine volle Thätigkeit.

In Frankfurt hatte er sich selbst eine grosse Mal-Aufgabe gestellt, zwei Selbstporträte. Er wohnte mit seiner Familie auf dem Lande und fuhr fast täglich in die Stadt in sein stilles Atelier, ganz beschäftigt mit dem Gang seiner Arbeit, die ihn spannend interessirte. Das eine der damals vollendeten Selbstporträte ist in diesem Hefte wiedergegeben.

In demselben Sommer vollendete er ein herrliches grosses Bild der Gralsburg, verbrachte einige Wochen in Bayreuth, wo er ein vorzügliches Porträt von Frau Cosima Wagner malte, wohnte kurze Zeit auf einem Landsitz in der Schweiz, von einem Baseler Patricier aufgefordert, dessen Schloss und Gut mit Bergen, Feldern, Wiesen und Thieren, «eine ganze Welt», zu malen, und es ward eine ganze, schöne, strahlend helle Welt!

In dem Sommer solcher Arbeit feierte Thoma Goethe mit den Frankfurtern, ging an einem heissen Sommertage an der Spitze der Künstler im Huldigungszuge mit und bezeugte seine Dankbarkeit für Goethe, dessen Einfluss auf seine eigene Entwicklung er in einer vom Literarischen Echo veranstalteten Enquête in folgender Darlegung charakterisirt:

«Goethe's Werke wirkten alle, seit ich sie kenne, stark auf mich. Seine Lyrik umschwebt mich oft, besonders, wenn ich Landschaften male. Das Verhältniss der Seele des Deutschen zu seiner Landschaft ist wohl in Goethe am schönsten und stärksten zum Ausdruck gekommen. — Goethe ist der Inbegriff aller Erhebung, deren die Seele beim Anblick der Natur fähig ist. «Seine Gedichte sind der intimste Ausdruck der Liebe und der Intensität des deutschen Geistes, wenn sein Blick, sein Gemüth erhoben wird in die Sphäre dessen, was die Götter lieben, in das Geheimnissvolle. Mag der Deutsche nun malen oder singen, mag er welche Kunst, welche Form wählen, indem er seinem inneren Leben Ausdruck gibt, ein Hauch von Goethe wird ihn umschweben, denn Goethe ist deutscher Geist. Dieser Unsterbliche hat uns noch sehr viel zu offenbaren, denn er ist unerschöpflich wie alles geistig Lebendige.»

Dieser Mann, der Leben und Dichtung des deutschen Dichter-Genies so empfinden kann, er beging jung an Gefühl und Geist, am 2. Oktober 1899 seinen sechzigsten Geburtstag.

Freunde und Verehrer gestalteten ihn zu einem frohen, dankerfüllten Festtag. Eine Reihe von Künstlern und Poeten überreichten eine Mappe mit Skizzen und Gedichten, Lorbeer und Blumen, Briefe und Depeschen bekundeten, wie weit Hans Thoma's Wirkung reicht.

Hans Thoma. Hühnersiesta

Aus der Summe der Leistungen eines Sommers liest man, dass er in dem erfreulichsten Sinne hinter seinen Jahren zurück ist. Vermöge seiner ererbten und erhaltenen Kraft steht er jetzt erst auf der Mittagshöhe des Lebens. Sein Geschlecht rechnet mit neunzig Jahren, — ein weiter Spielraum, ein weiter Schaffensraum.

Hans Thoma's grosse kleine Mutter war bis zum 94. Lebensjahre im Vollbesitz ihres Temperaments, sah, hörte, fühlte und urtheilte fein, wusste noch lange Gedichte auswendig und sprach vom lieben Gott wie von einem bewährten Freunde, an dessen Güte zu zweifeln sie keinen Grund hatte. Nur an Gottes Gedächtniss zweifelte sie manchmal; in ihren letzten Lebensjahren meinte sie hie und da, «ob er sie nicht vielleicht doch vergessen habe».

Diese Mutter hat ihrem Sohne ihre Kräfte vererbt.

Im Besitze ihrer ruhigen Energie, die sich Zeit lässt, aber nicht vom Wege abgeht, so verfolgt er den seinen!

In dieser ruhigen Energie übersiedelte er im Oktober nach Karlsruhe. Er trug sein Reich mit sich. Er fand dort ein grosses Atelier, in dem er weiterbauen kann. Er muss malen. Das blaue Skizzenbuch, das er auf seinem Selbstporträt in der Hand hält, ist nur für heute geschlossen. Mit der Freude eines Ausruhenden, der nicht müde ist, hält er eine kurze Gartenrast in der Sonne. Er scheint das Erreichte, das Gebaute, den gewonnenen Grund und Boden zu übersehen — und auf neue Arbeit zu sinnen. — Hinter dem starken Baume, der sein Haus vor der Welt versteckt, aber nicht verschliesst, blaut die Ferne, sein weiter Horizont!

Sein weiter Horizont! Der bleibt ihm auch im engeren Vaterland, dem er seine Kraft zur Verfügung stellte, weil er ihm nützen will, wo und wie er kann. Er wird als Galleriedirektor jungen Talenten Rath, Vertrauen, Schätzung, Unterstützung gewähren, er wird der Schwarzwälder Industrie durch seine Zeichnungen neue Ideen, neue Anregung schenken, — er will und wird von den Wohlthaten, die er in Bernau von der Natur empfing, und die er durch ein gütiges Geschick zu einem Reichsschatz vermehrte, den Zehnten und mehr geben, er will und wird geben, was seine Landsleute nehmen und nützen können. —

Seine Malkunst

Die Illustrationen dieses Heftes bieten nur Proben aus dem Reichsschatze Hans Thoma's, aus seinen verschiedensten, vielartigen Stoffgebieten, sie bieten nur Andeutungen von dem Umfassenden seiner Leistungen.

Die Zeichnungen aus seiner Jugendzeit, aus den sechziger Jahren, bezeugen in hervorragender Weise, wie viel ihm angeboren war, wie ihn Auge und Hand befähigten, das Leben spielend wieder zu geben. Er sah die Bäume an, wie er die Menschen ansah, in die Erscheinung ganz, herzlich eindringend, ihr Wesen erfassend. Die Bauernkinder mit ihrem naiven, halbwachen Dreinschauen, die Städtchen mit ihren Mauern und Thürmen, die locken uns dasselbe Wohlgefallen ab, das der junge Künstler an ihnen hatte. Nirgends ist eine Lieblosigkeit zu fühlen, nirgends lässt er sich zu einer Karrikatur verleiten, selbst der Hexentanz ist nicht fratzenhaft, wir glauben an den tanzlustigen Humor seiner Hexen. Warum denn nicht? Die Hexen bleiben ja unter sich, und als Bekanntschaften aus seiner Phantasie kann er sie ganz gut leiden.

Ihm gefiel die Welt ringsum und in sich. So, wie der frische, vor Ueberseligkeit aufjubelnde Knabe auf dem Bilde «Sommertag», so stand er naturselig in seiner Welt.

Die ersten Zeichnungen bringen nur Modelle aus seiner nächsten Umgebung. Erst im Gange seiner Entwicklung ergreift seine Phantasie andere Stoffe und regt ihn zur freien «eigenmächtigen» Gestaltung an.

Die Grösse und die Poesie der Naturanschauung Thoma's kommt auf allen seinen Landschaften zur Geltung. Er hat die Natur belauscht bei Wetter und bei Wind, im Sonnenschein und im Mondschein, im Gewitter und im Regen und im Regenbogenglanz. Zu Wasser und zu Lande hat er ihr in die Seele gesehen.

Was seine Landschaften so reizvoll macht, was ihnen die Anziehungskraft, die Intimität gibt, das ist dieses seelische Etwas, was mit diesem Licht, diesem Farbenton zu uns spricht, — dieses

Heimische, Sanfte in der einfachen Wahrheit. Nichts Fremdes ist da, kein hergeholter Effekt, kein Statist steht auf dem Plane, Alles schliesst sich eng zusammen in einer von Natur vorhandenen Zusammengehörigkeit.

So heimisch wirkt Alles in seiner Schilderung, dieses Bernau, dieses Säkkingen, dieses Mammolsheim, dieses Oberursel, der schattige Platz unter den Kastanien, sogar das Paradies hat dieses behaglich Irdische, — man möchte eintreten auf die Gefahr hin, es auch zu verlieren und mit dem Vorsatz, die Gefahr zu vermeiden.

So kann man die Erde nur malen, wenn man sie liebt, mit der Liebe tiefer Verwandtschaft, innerer Zugehörigkeit, — und dieses Liebesverhältniss Hans Thoma's zur Mutter Erde macht seine Landschaften so lebendig, so schön.

Die Gestalten Hans Thoma's aus der Mythologie, der Legende, der Religion und der Wirklichkeit, auch sie haben nichts Theatralisches, nichts Aufgeputztes, nichts Effektsuchendes; sie stehen mit einer Bestimmtheit vor uns, welche den Glauben an sie zu fordern scheint. Sie «sind»!

Wotan, Brünhilde, Siegfried mit ihrer heidnischen Naivität, mit dem unbewussten Idealismus, der etwas Visionäres, etwas «Jenseitiges» hat, das sind in die Erscheinung getretene Vorstellungen. Sie sind nicht theatralisch dargestellt, durch Maskerade, Beleuchtungseffekte, Rampen-Mimik zu künstlichem Leben hingestellt; durch die Gebundenheit der Kraft hat jede dargestellte Person ihr Gewicht, strahlt sie ein inneres Leben aus, dieses Perpetuum mobile echter Kunst.

Die Männer, welche das Meerwunder tragen, die glücklichen Vorweltler im Buchenwald, der Wächter am Liebesgarten, seine Götter und Helden, seine Hirten und Nymphen, seine Centauren

und Putten, sie machen sich Alle geltend, durch die Selbstkraft ihrer Erscheinung, — sie interessiren, selbst wenn sie nicht gefallen. Die dekorative oder die elegante Schönheit hat Thoma nie erstrebt, auch nicht die auf Vollkommenheit stilisirte Schönheit. Die schönheitsgekrönten Ausnahmsmenschen haben ihn nicht angezogen, sie haben ihm das Herz nicht gerührt, er sieht seine Schönheit in dem Menschlichen der Persönlichkeit; was die für ihn trägt an Werth und Wärme, das gefällt ihm, das sieht er durchleuchten, das stellt er dar.

Seine Maria auf dem Blatte «Die Ruhe auf der Flucht», sie ist nicht madonnenschön, aber sie ist die einfache, gottbegnadete Mutter aus dem Volke, die von Glaubenswonne gestärkt ist, von der Glaubenswonne, von der jede Mutter ihren Theil erhält, so lange die schlummernde Kinderseele alle Hoffnungen erlaubt, weil noch keine sie täuschen kann.

Der Christus, der mit Nicodemus spricht, der ihm, dem Fragenden, das grosse, feurige Wort in die Seele legt: «Ihr müsset von neuem geboren werden!», wie spricht aus ihm das Ueberzeugte, das Ueberzeugende.

Mit derselben frommen Unmittelbarkeit schilderte Thoma die Wirklichkeit. Dabei malte er längst, ehe eine Partei das viel missbrauchte Wort Realismus auf ihre Fahne schrieb, realistische Bilder in reinster Ausgabe, Plein-air-Bilder, so hell, wie sie das Parteirecept nur verlangen kann. Er malte Dachkammern und Proletarierstuben, aber keine Schauer erregende Armuth; er liess rothe Geranien vor den Fenstern blühen und die goldene, gute Sonne in die Räume scheinen. Er malte auf der Gasse raufende Schulbuben im grauen Licht, einen Dortjungen, der seine Aufgaben unter freiem Himmel, im grünen Grase sitzend, schreibt, im Sonnenlicht singende Kinder, sonnendurchleuchtete Baumwipfel, Kahnfahrer auf mondscheinflimmernden Wellen, die Nacht im Sternenlicht, den Feind, der im Dunkel der Nacht das Böse sät, Alles so realistisch wahr und deutlich, wie die Marktscene.

So wahr, wie diese Menschen gesehen und wiedergegeben sind, so wahr ist alles Beiwerk.

Ob Hans Thoma Gemüse malt, Geflügel, Katzen, Hunde, Hasen, Rehe, Pferde, Kühe, keinen Gegenstand behandelt er kalt, jeder hat für ihn ein inneres Leben, das aus seiner Erscheinung spricht. Jeder Blume sieht er ins lebendige farbenschöne Gesicht; er gräbt seine Blumen-Modelle mit Vorliebe mit den Wurzeln aus, weil sie dann noch lebendiger in der Haltung bleiben.

Der orthodoxeste Pantheist, der in jeder Erscheinung eine Seele sieht, er kann nicht zärter, nicht intimer, ich möchte fast sagen, ehrfürchtiger mit der Erscheinung umgehen, als Hans Thoma.

Und diese Behandlung alles Geschaffenen ward ihm in seinem Schaffen belohnt.

Denn nur dadurch, dass er dem Natürlichen so nah, so vertraut, so verbunden blieb, hat er diese eindringende Anschauung, diese bestimmten Eindrücke, diesen Ueberreichthum an Stoff.

Ich schenkte ihm einmal eine bemalte Bauerntruhe, sie war reparaturbedürftig, und ich bat ihn, sie so wieder herzustellen, dass sie «Hans Thoma» wohlgefiele. Er aber antwortete:

«Von der Truhe kann ich sagen, dass sie ganz nach meinem Herzen ist. Sie muthet mich so innig an und trifft so ganz meinen Geschmack, — sie ist mir einfach lieb, — sie ist wirklich schön und darf sich getrost neben alle Renaissance und andere vornehme rein stilisirte Schränke und dergleichen stellen.»

H. Thoma pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Frau Cella Thoma

H. Thoma pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Felsenthal

Hans Thoma. Junges Mädchen

«Obgleich man mich jetzt einen Malermeister nennt, oder vielleicht gerade desshalb werde ich es nicht wagen, an ihrer Malerei etwas verbessern zu wollen. Meine Arbeit an dieser soll die eines gewissen Restaurateurs sein, — sie soll wieder neu und glänzend werden, aber so, dass, wenn der Bauernmaler wieder auferstände, er meinen würde, er hätte sie erst gestern aus den Händen gegeben.»

Mit dieser ehrfürchtigen Innigkeit, mit welcher Hans Thoma jede Erscheinung erfasst, betrachtet er natürlich in erster Reihe den Menschen. Er kann diese Innigkeit kaum steigern, sie ist das Klima seines Wesens, — sie hat gar nichts Sentimentales an sich, sie sucht keine effektvollen Ausdrucksmittel, sie sucht nur die Wahrheit, weil nur diese da ist, lebendig ist, spricht. So ist dieser Künstler auch vor keinem Porträt von der Anschauung eines Anderen zu beeinflussen. Wie er den Menschen sieht, nur so kann er ihn malen. Er sagt selbst, der Porträtmaler sei gleichsam ein Spiegel. Der Spiegel Hans Thoma's ist ruhig, klar, vom Tageslicht erhellt. Er schmeichelt nicht, er korrigirt nicht, er lügt nicht. Er will kein gedämpftes Licht und keinen Reflektor, er will wahr sein!

Als Hans Thoma im Sommer 1899 Cosima Wagner malte, deren Persönlichkeit er so genau kennt und so hoch schätzt, erlaubte er sich, der Grösse der Aufgabe bewusst, nicht die kleinste Abbiegung von der Wahrheit, sondern er meinte:

«Dieser Kopf, den ich nun male — hier hilft eben auch nichts Anderes als die vollständige Naivität, die nichts Anderes malen will als was sie sieht — man muss alles Vorurtheil fallen lassen, dann kommt vielleicht etwas hinein von der Grösse des Originals. Freilich, wenn ich immer wieder von meinem Malwerk aufsehe zur Natur, so könnte ich muthlos werden, — wenn ich nicht aus Erfahrung schon wüsste, dass bei ehrlicher Arbeit doch immer etwas ins Bild hinein kommt, das Bestand hat.»

Dieses Porträt fiel vorzüglich aus, zur Freude ihrer Familie und Anhänger, zur Freude aller Künstler und Kunstverständigen, die es sehen durften.

Die Porträte seines Freundes Otto Scholderer, seiner Schülerin Marie Laroche aus Basel, die einen Theil der anmuthigen Rahmen für die Schwarzweissdrucke unter seiner Leitung entwarf und ausführte, so mancher jungen Mädchen und Frauen, sie geben die Persönlichkeiten in der einfachsten Weise wieder, ohne den Schmuck einer momentanen Anregung, einer hervortretenden Stimmung, welche den Ausdruck erhöht. Er lässt nur das zur Bildsprache kommen, was in die Form als schon stehende, physiognomische Sprache eingedrungen ist.

Je ferner seine Modelle dem Salon und dem Wesen des Salons stehen, desto wirkungsvoller, desto stärker, desto ähnlicher werden ihre Porträte. Das Pikante, das Erregte, das Unruhige, das Sensible, all' das Komplizirte, was man modern zu nennen beliebt, das wird von der Thoma'schen Kunst nicht notirt.

Das geschlossene, intelligente, in die Züge eingewachsene Leben seiner Mutter, das hat er ganz gesehen und festgehalten und ihrer Liebe in ihrem Bilde ein bleibendes Denkmal gesetzt. Sie hat so ruhig vor ihrem Hans gesessen und so tief in seine Seele gesehen, wie er in die ihre. —

Das Porträt seiner Frau, einer nicht genug bekannten ausgezeichneten Blumenmalerin, wie sein Selbstporträt, sie zeigen beider Persönlichkeiten in der geschlossenen Haltung, in der Diskretion des Wesens, wie sie der Gesellschaft entgegen treten. Um keiner Steigerung der Aehnlichkeit willen möchte er auch hier, wo er Alles weiss, mehr verrathen, als aus den Zügen in stiller, nachdenklicher Stunde herausleuchtet, die Form durchdringend und belebend.

So still Hans Thoma's Empfindungsweise ist, die nur bei ganz besonderen Gelegenheiten Worte braucht, so still, so aller Scheinseligkeit abgewandt ist seine Menschenschilderung. Durch Form und Farbe will er schlicht die Wahrheit sagen. Für Form und Farbe hat er durch die Gunst seiner ursprünglichen Begabung und durch die Gunst seiner heimathlichen Verhältnisse eine grosse Auffassungsgabe, ein grosses Gedächtniss.

Als Kind, Knabe, Jüngling lebte er ohne jede Ablenkung in dieser Heimath Bernau. Die Persönlichkeiten seiner Umgebung wurden ihm bis in die kleinsten Einzelheiten vertraut. Er schaute sie liebend an, er schaute sie zeichnend an, sie waren mild mit seiner Freude und seinem Zorn, nichts Fremdes drängte sich dazwischen, kein städtisches Eindrucksgewimmel auf den Strassen, in Gallerien, Theatern, auf Spaziergängen.

Dieselbe Intimität verband ihn mit der Natur. Er erhaschte ihre Schönheiten nicht auf Ausflügen, besuchsweise, er lebte mit ihr, wie er mit seiner Mutter lebte, in selbstverständlicher Nähe, in stündlichem Verkehr, in stetem Anschauen.

Wie er sie anschaute, das aber offenbaren seine Bilder, diese Bilder, welche bald als zu grün, bald als zu blau, bald als Wahngebilde, bald als Farbentollheiten verschrieen wurden. Cornelius Gurlitt erzählt gern, welche Suada von Entrüstung Pecht seinerzeit über die Kunst Thoma's entfaltete, — wie kritisch die Dresdener Jury seine «Flucht nach Egypten» beurtheilte, wie lebhaft das Widerstreben mehrerer Mitglieder gegen die Zulassung dieses Werkes zur Ausstellung war. Diese fanden, es sei ja wie ein «lebendes Bild».

Ja, es lebte, es lebt noch und es wird weiter leben, wenn die Leistungen jener Jury-Mitglieder wohl längst von den Wänden verschwunden sind.

Jetzt steht die Dresdener Gallerie an der Spitze der Gallerien, welche Thoma's ankaufen. Sie ist im Besitze seines Selbstporträts aus dem Jahre 1879, eines Bildes, an welchem sich die Farbenschönheit der Thoma'schen Kunst Ungläubigen beweisen lässt. Eine sommerschöne Landschaft, fruchtbeladene Bäume, der Rahmen mit Blumengewinden bedeckt, von einer belebten, strahlenden Natur ist der vom Buch aufschauende Künstler umgeben.

Die vielbekrittelte Stärke seiner Farben und seiner Konturen, heute wird sie als Wahrheit gesehen.

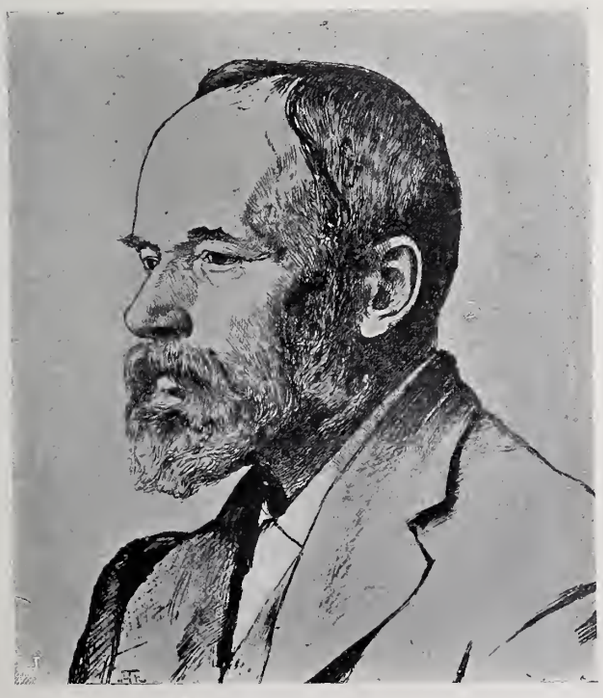
Wer die Natur kennt, wie sie Hans Thoma kennt, muss ihm beistimmen. So blau sehen wir den süddeutschen Himmel oft, so saftig grün sind die Schwarzwaldwälder, so schärft das Licht auf der Bergeshöhe die Linien, so durchsichtig ist die Luft, so nah rückt dem Blicke das ferne Land, so ballige schneeige Wolken ziehen über Berg und Thal.

Zu lange hatte das grössere Publikum nur die üblichen komponirten Landschaften gesehen, die wie zum Salonmöbel abgestimmt waren, als bessere Bilderbogen für die Garnitur der Wände.

Hans Thoma. Marie Laroche

Die grosse Kunst war im Haus verhältnissmässig selten vertreten, deren Werke hängen in den Gallerien und dem Publikum nicht nah genug, um geschmackserziehlich zu wirken. Die Salonbilder mit den Almhütten, mit den Schweizer Bergen, mit den als Naturburschen maskirten Modellen, sie waren von der echten Naturanschauung und künstlerischen Darstellung Hans Thoma's so weit entfernt, wie eine Meissener Figur minderer Qualität von einer Donatello'schen Gestalt.

Hans Thoma führte dieses Publikum wieder zur Natur zurück; er zeigte ihm die Schönheit seines Vaterlands, die heimische, tröstliche, freudige Schönheit.



Hans Thoma. Otto Scholderer

Er hatte diesen Zweck wahrlich nicht im Auge, denn er ist Nichts weniger als lehrhaft, — er wollte malen, nur malen, seine Träume und seine Wirklichkeit, mit sich selbst einig werden, einig bleiben, da er nicht aus sich hinaus konnte.

Die hundert Spielarten seiner Technik mit Worten zu schildern, wäre so zwecklos wie farblos. Sein technisches Wie hat sich durch den Erfolg seine Lebensberechtigung erworben — und wird sich diese erhalten. Die unzähligen und unerschöpflichen Schönheitsarten der Naturerscheinungen, wie hielt sie Thoma in seinen Bildern fest: Das Weisse, Weiche, Flockige der Sommerwolken, das Schwere, Graue der Regenwolken, die Regenstreifen in der Luft, das Bleierne, mit Schwefelgelb untermischte der Gewitterwolken, Wolken wie Goldschleier, wie auf dem Bilde der Gralsburg; wie

schildert er den grünlich weissen Kamm der Wellen, die Skala des Regenbogens, das Flimmern des Mondscheins, das leuchtende Gold der Sonne, das Gold des reifen Kornes, die Frische der Wiesen, das glühende Roth des Mohns, das Goldgelb der Butterblume, das zarte Gelbgrün des ersten Frühlingsblattes, das satte Grün des Sommerlaubes, wie die Ferne, diese weite, stundenweite Ferne, die Fläche des Meeres! — Dies Alles und mehr nach der technischen Seite hin zu ergründen, wird wohl noch in manchen Generationen manchen Maler beschäftigen.

Wer es aber geniessen will, der schaue!

Dass er es uns in solcher Vielseitigkeit und in solcher Vollendung gibt, das ist die festliche Thatsache!

Zum 60. Geburtstag erschien im Verlag von Heinrich Keller, herausgegeben von Henry Thode, eine Mappe mit Reproduktionen von hundert und fünfzig Thoma'schen Gemälden, die sich alle in Frankfurter Privatbesitz befinden. Die Originale waren in drei aufeinander folgenden Abtheilungen im Schneider'schen Kunstsalon ausgestellt und für die Mehrzahl der Frankfurter war diese Ausstellung eine Ueberraschung, die ihnen Hans Thoma zu seinem Geburtstag bereitet hatte, und die ein künstlerisches Ereigniss in der Goethestadt wurde.

Viele hatten einzelne Thoma's gesehen, und je nach den zufälligen Bekanntschaften mit Proben seiner Kunst sprach man vom Nixenmaler, vom Puttenmaler, vom Schwarzwald-Landschaftler, ja vom Wagner-Maler. Und da sahen sie nun den ganzen Thoma mit seiner Wald und Meer, Berg und Thal und Alles, was da lebt, und Vieles, was da nicht lebt, umspannenden Phantasie. Sie sahen, dass er diesen Reichthum in zarten und starken Bildern ausgab, in Oelgemälden, Aquarellen, Zeichnungen, Radirungen.

Allein die Uebersicht des Katalogs dieser Ausstellung gewährt einen Einblick in das überreiche Stoffgebiet Hans Thoma's. Da sind die Heimathshütte in Bernau, das Hühner fütternde Mädchen, die Hühnersiesta, die Kinder mit den Rehen, die raufenden Buben, der Dorfgeiger, der Schwarzwaldgarten, die Heuernte, das Ackerfeld, der blaue Tag; die ganze Heimath spricht zu uns.

Da sind der Strand von Brighton, die englische Küste, der Strand von Sorrent, dann Siena, Lucia, Tivoli, die Via Appia, der Vesuv, Gardone, Bilder von seinen Reisen.

Aus dem Land der Sage, der Mythologie: der Walkürenritt, Wotan, Brünhilde, Alberich, die Rheintöchter, die Gralsburg, die Faunfamilie, Venus und Proteus.

Aus der Bibel: Das Paradies, Christus und der Versucher, Christus und Nikodemus.

Wenn von seiner Darstellung des Religiösen die Rede ist, darf das grosse Christusbild nicht unerwähnt bleiben, das er im Auftrag eines ungenannten Bestellers mit Hingabe an diese Aufgabe malte, — und das dann das Eigenthum des Mannes war, der das Fin-de-siècle-Unternehmen in Scene setzte, neun Bilder des Heilands auf diese geheimnissvolle Weise zu bestellen und — sie zu einer Ausstellung mit geschäftlichem Zweck zu vereinigen.

Er liess sich von jedem der neun Herren, — und jeder glaubte den geheimnissvollen Auftrag allein zu haben, — einen Brief über dessen Auffassung seines Bildes schreiben und nahm die neun Briefe in den Katalog auf, der den Namen «Christus» trägt.

Der Brief Hans Thoma's ist so interessant wie charakteristisch:

«Es war mir ein leitender Gedanke, dass, wie die religiöse Musik ihre Mittel in allem Reichthum verwendet, um dem inneren gemeinsamen religiösen Gefühl starken Ausdruck zu geben, diesem ähnlich auch die Malerei mit ihren Mitteln einem religiösen Gegenstande entsprechend zu verfahren habe.»

Hans Thoma. Siegfried

«Die Malerei verfügt ja über mächtige Mittel zur Wirkung auf das Menschenherz — ist doch ihr eigenstes Element eine feierliche Stille, die in der Farbenharmonie liegt und die sich gar wohl eignet, einem religiösen Gefühl als Ausdruck zu dienen. Das Bild ist eine ruhige sanfte Harmonie in Blau, die ich durch den von mir gemalten und vom Bilde nicht zu trennenden Rahmen noch stärker betonte, indem ich den Rahmen im lebhaftesten Roth hielt, auf welchem die Symbole der vier Evangelien, auf den Seiten Aehren und Weinstock, unten der sich zur Krone windende Dornzweig sich abheben; der obere Theil des Rahmens ist wieder allerintensivstes dunkles Blau, auf welchem ein Kreuz mit Goldstrahlen steht.»

«Wie weit es mir gelungen ist, mit diesem Christusbilde nach solchen Zielen hinzuweisen, muss ich natürlich dem Urtheil antheilnehmender Mitmenschen überlassen — für mich aber bedeutet dieses Bild etwas wie den Sammelpunkt für mein ganzes Schaffen.»

Vor einiger Zeit veröffentlichte die Neue Deutsche Rundschau (Herausgeber Dr. Oskar Bie) die Ergebnisse einer Enquête «Aus dem Jenseits des Künstlers», worin der Versuch gemacht wird, das Dunkel, das über dem künstlerischen Schaffen schwebt, zu lichten. Hans Thoma beantwortete im Wesentlichen den ihm zugeschickten Fragebogen durch Folgendes:

«Aeussere Umstände für meine Lust und Fähigkeit zum künstlerischen Schaffen braucht es keine anderen als die, unter denen der Mensch überhaupt arbeiten kann — also Gesundheit — ausgeruht sein — und weil ich Maler bin, genügendes Licht. Schaffensunlust hängt bei mir fast immer von Uebermüdung ab, — natürlich auch manchmal von irgend einer durch äussere Umstände hervorgerufenen Gemüthsverstimmung, — aber sogar diese weicht meistens, sobald ich trotzdem zur Arbeit schreite.»

«Wie ich zu den Ideen für meine Bilder komme, kann ich nicht sagen — sie scheinen mir in der Luft zu hängen und auf der Strasse zu liegen — und ich brauche sie mir nur zu nehmen — ich habe über diese Frage noch nie nachgedacht.»

«Dass viel von Einflüssen unbewusster Natur sich geltend macht, scheint mir der Fall zu sein — aber desshalb wohl nennt man dies Schaffen ein künstlerisches — bei dem immer zum Unterschied vom Handwerklichen etwas vom Geheimnissvollen übrig bleibt, umsomehr oft, je klarer das Denken über das technische Hervorbringen und je bewusster die Handhabung der Technik ist.»

«Ich träume viel von Bildern und sehe oft herrliche Dinge im Traume, ich bewege mich dann unter ganz eigenartigen Raumverhältnissen, — fast möchte ich sagen, ich sehe ringsum; — ich habe es auch schon versucht, ein Bild nach der Erinnerung an einen solchen Traum zu malen; — aber das Bild braucht immer ein optisches Gesetz, welches im Traum aufgehoben ist, — so wird es etwas ganz Anderes, als der Traum war. Ob ich solche Träume habe, weil ich Bilder male, oder ob ich Bilder male, weil ich solche Träume habe, weiss ich nicht. — Auch wenn ich Musik höre, sehe ich meistens schöne Bilder oder mache Pläne für solche.»

«Ich kann mich kaum erinnern, dass ich etwas mit Schaffensunlust hervorgebracht hätte — nur bei Porträten ist mir schon öfters die Schaffenslust durch das Hineinreden von Vettern und Basen verdorben worden. — Sonst arbeitete ich nur bei vorhandener Schaffenslust; das war aber bei mir bisher glücklicherweise Normalzustand.»

«Manchmal interessirt mich nur ein äusserlicher Vorgang der Technik, — ein neues Material so lebhaft, dass ich an nichts Anderes denke als die Bedingungen desselben zu erfüllen; da aber doch daraus meistens ein Bild sich gestaltet, so muss wohl noch eine unbewusste innerlich drängende Thätigkeit eingreifen.»

«Aeussere Zwecke haben Einfluss schon desshalb, weil ich vor allen Dingen den lebhaften Wunsch habe, mein Bild als Objekt vor mir zu sehen».

«Ich habe als fünfjähriges Kind mit der Scheere aus Papier Figuren ausgeschnitten und mich sehr gefreut, wenn dabei eine Gestaltung herauskam — ich habe auch auf die Schiefertafel gezeichnet und meine Mutter musste mir sagen, was es sei — wenn auch ohne Resultat nach aussen hin, war ich doch immer in einer Art schaffender Thätigkeit, obgleich ich erst mit zwanzig Jahren in eine Kunstschule kam. Von einem erstmaligen Erwachen und von den Umständen, unter denen dies stattgefunden hat, weiss ich Nichts zu sagen.»

«Das, was ich hier mittheile, wird wohl ohne viel Interesse für die grosse Absicht, welche dem Vorhaben zu Grunde liegt, sein —

H. Thoma pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Christus und Nikodemus

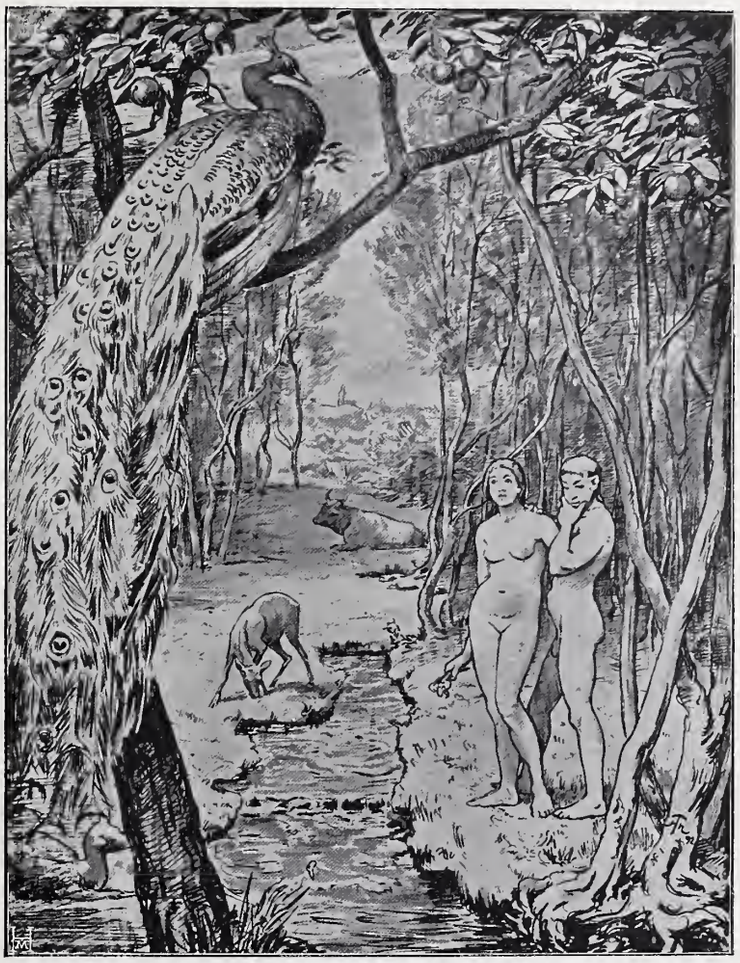
Aus dem Thoma-Werk. Verlag von H. Keller in Frankfurt a. M.

aber mehr sagen als man weiss, ist nicht aufrichtig, und vielleicht habe ich hier schon mehr gesagt — denn wie wenig weiss ich vom innersten Grunde, wie und warum ich schaffe!»

Das Merkwürdige bei der Betrachtung der Thoma'schen Werke ist, dass man bei tieferem Eingehen vor fast jedem Bilde durch dessen Kraft in seinen Kreis gebannt wird und ihm mit einem von ihm erregten Gefühl näher, liebend näher kommt.

Auf den Einen mag Hans Thoma als Landschaftsmaler die stärkste Anziehungskraft ausüben, auf den Anderen als der Maler guter, göttlicher und und irdischer Mütter, die ihr Kind am Herzen tragen, auf den Dritten als Märchen- und Träume-Maler, die Gebiete sind kaum zu trennen, auf fast allen Bildern Thoma's ist Landschaft, ist Natur.

Er stellt verhältnissmässig wenig im geschlossenen Raume dar; er trennt die Menschen nicht gern von der Natur. Er liebt die Sonne und die Wärme, die sie in's Freie führen. So hat er auch nur ganz vereinzelte Winterlandschaften gemalt, — darunter wohl die erste heimlich gemalte in Karlsruhe, als er sich nach der Stube zu Hause sehnte. Das erstaunlich Umfassende seines Stoffgebiets beweist auch, wie sich mit seinem Vorstellungskreis seine Bildung Jahr für Jahr organisch erweiterte ohne die Vorarbeit der modernen Schule, welche mehr Ursprünglichkeit zerstört, als zugegeben wird, welche oft den zarten Keim der Persönlichkeit durch das Zuviel an fremdem Stoff erdrückt und dabei dem fremden Stoff durch das schulhafte Zubereiten, Zerlegen und Einpauken den Reiz vorwegnimmt.



Hans Thoma. Das Paradies

Hans Thoma las seine Bücher aus freier Wahl und unverschulten Geistes; er empfing sie als neue fruchtbare Geschenke. Ein glücklicher Autodidakt, griff er nur nach dem, was ihn anzog, und dabei blieb er, wie er bei seiner Kunst blieb, beharrend, ergründend, das Verstandene zum Eigen enumschaffend. Wie Vielen werden Homer und Goethe, die dem pedantischen Lehrer als Fundgrube für Aufsatzthemata dienen, in der Klasse verleidet, so dass sie nichts mehr von ihnen wissen wollen, wenn sie die Schule verlassen. Wie hat er Homer und Goethe genossen und verstanden!

Wie denkend und einsichtig er, der so gern als Naturbursche mit fragmentarischer Bildung geschildert wird, auch der guten Tradition gegenüber steht und wie klug er sie taxirt, ergibt sich

klar aus einem Briefe, den der Maler und Schriftsteller Berlepsch in seinem interessanten Buche «Gottfried Keller als Maler» veröffentlicht. Er ist ein so deutliches Dokument der Thoma'schen Denkart, dass er hier citirt sei:

«Keller steckte bei Manchem offenbar in einer gewissen herkömmlichen Handwerksmässigkeit und war eine viel zu komplizirte Natur, um sich leicht davon frei zu machen. Das, was er äusserlich sah in seiner Zeit, konnte ihn nicht befriedigen, und ich glaube, dass er so das Interesse an der Malerei verlor. Dass er aber aus dieser Verlorenheit heraus ein Bild machte, wie das runde „Bild vom Zürichberge", das ein wahres Ideal von Landschaft ist, zeigt, wess' Geistes Kind er war, und dass er seine Persönlichkeit nicht verloren hätte, wäre er bei der Malerei geblieben. Er hat es eben nach dieser Seite hin nicht zum Sprengen der Decke gebracht, die für Jeden vorhanden ist, der nach verschiedenen Seiten Veranlagungen hat.»

«Was die verbohrte Handwerksmässigkeit aber betrifft, die Keller's Jugendzeit umlagerte, so ist sie gewiss nicht ärger gewesen, als die jetzige Modethorheit, die alles Dagewesene überwunden zu haben meint. Sie ist gewiss nicht unerfreulicher als Hunderte von modernen Bildern, welche die jetzigen Ausstellungen beherrschen und durch ihr unbescheidenes Wesen um nichts erfreulicher wirken. Man lacht wohl über den ehrlich spiessbürgerlichen „Baumschlag" und sieht gar oft nicht, mit welch einfältigen Mätzchen die moderne Handwerksmässigkeit arbeitet.»

«Wenn man behauptet, landschaftliche Kompositionen stünden mit dem Wesen der Landschaftsmalerei im Widerspruch, wenn man behauptet, der Einfluss der Antike auf die Malerei sei „stets" ein grosses Unglück gewesen, dann wird man freilich auch nicht zum inneren Kern der Keller'schen Arbeiten gelangen. — — — Der Einfluss der Antike auf die Malerei „stets" ein grosses Unglück!!! Das ist ein kapitaler Ausspruch! Wie wenn jemals das Hohe und Vortrefflichste der Kunst derselben Schaden bringen könnte, wenn man's nur recht versteht. Gewiss dürfen wir dann auch den Homer nicht mehr lesen, den borghesischen Fechter nimmer anschauen, auch die griechischen Löwen vor dem Arsenal zu Venedig nimmer, auch das nicht und jenes nicht — denn die Antike droht uns mit Unglück! Ach, was ist doch unsere Kunst für ein zartes Pflänzlein geworden.» — — —

«Das Keller'sche Rundbild ist eine Mischung von Vedute und Komposition, aber wie anregend ist es und welche Perspektive eröffnet es einer vernünftigen Landschaftsmalerei. Veduten werden gewöhnlich halt nur dann öde, wenn ein öder Maler sie öde malt. Das hindert aber nicht, dass eine landschaftliche Komposition sich dennoch mit dem Wesen der Landschaftsmalerei decken kann. Ist's denn nothwendig, dass Alles über einen Leisten geschlagen, über einen Kamm gekämmt werde? Wäre Keller bei der Malerei geblieben, so hätte er sich wahrscheinlich durch Nichts einengen lassen. Das thut überhaupt kein Künstler. Die Maler, die es thun, geben damit nur einen Beweis ihrer Schwäche.»

Auch diese Aussprache Thoma's dient der Vertiefung des Einblicks in sein Verhältniss zur alten, zur neuen und zu seiner Kunst und bilde den Abschluss dieses schwierigen Versuchs, Thoma's Malkunst, ihr Woher, ihr Wie, ihr Was, ihr Wieviel mit Worten zu charakterisiren.

Seine Persönlichkeit

Nun möchte ich von dem Menschen Hans Thoma sprechen, von dem inneren Menschen, der von seiner Kunst nicht zu trennen ist.

Als die Grundlage seiner Eigenschaften, als den guten fruchtbaren Boden seiner Natur möchte ich seine Einfachheit nennen und die mit ihr unzertrennlich zusammengehörige Natürlichkeit und Wahrhaftigkeit.

Es gibt eine reizende kleine Geschichte, die Turgeniew mit Vorliebe erzählte:

Die Tugenden alle, — wer hat sie je gezählt, diese ungleichen Schwestern, — waren zu einem Hofballe geladen. Alle kannten sich, Alle begrüssten sich, — nur zwei standen sich fremd gegenüber. Die Eine, die weltkundigere, frug, wer die ihr Unbekannte denn sei. — «Die kennst Du nicht», sagten die Anderen. «Das ist ja die Dankbarkeit!» Die Wohlthätigkeit konnte sich vor Erstaunen kaum beruhigen. Sie war der Dankbarkeit noch nie begegnet. Die zwei Tugenden, die so selten zusammentreffen und als zusammengehörig auftreten sollen, an diesen Gegensatz dachte ich, als ich von der Einfachheit, der Natürlichkeit, der Wahrhaftigkeit, diesen drei unzertrennlichen Schwestern, sprach. Wenn sie auf einen Hofball geladen würden, träfen sie sehr wenig Bekannte, aber — sie verläugnen sich nie und nirgends. Sie gehen immer Hand in Hand und grämen sich nicht, wenn man sie nicht einlädt, denn, was man Gesellschaft nennt,

Hans Thoma. Das Meerwunder

missfällt ihnen, — und sie bilden eine so gute Gesellschaft untereinander. — Der Mensch, dessen Natur unter ihrer Herrschaft steht, wird durch sie in seinem Selbst erhalten. Aus jedem Irrthum retten sie ihn zu sich selbst zurück, über jede Eitelkeit lachen sie ihn aus und zwingen ihn zu der Einkehr bei sich selbst. Sie erlauben nicht, dass er dem Effekt der Mode, dem Vortheil Opfer bringt, sie zwingen ihn, mit den eigenen Mitteln ehrlich auszukommen.

Diese drei unzertrennlichen Schwestern waren es, die Hans Thoma vor jeder Versuchung der Nachahmung, der Selbstverläugnung schützten, sie gaben ihm auf dem Wege wahrheitsgetreuer Arbeit die Gnade Derer, die warten müssen: ein fröhliches, unbeugsames und doch bescheidenes Selbstvertrauen. Sie versperrten der Lebenslüge, diesem Feind der gesunden Persönlichkeits-Entwicklung, den Eingang.

Wer einfach, natürlich und wahrhaftig ist, muss ein unverfälschtes inneres Leben führen. Mit dieser Unverfälschtheit tritt er der ganzen Umgebung gegenüber, gibt und empfängt Sympathie und wird im Frieden stark.

Mit diesen Eigenschaften liebte Hans Thoma die Natur; er trat ihr einfach, natürlich und wahrhaftig entgegen, und so wollte, so musste er sie in seiner Kunst wiederspiegeln. Dieses Wollen war ein Müssen, und dieses Müssen zwang ihn, geduldig und beharrlich nach einer Technik zu streben, d. h. nach all den verschiedenen Techniken zu streben, durch welche er in den Besitz der nothwendigen entsprechenden Ausdrucksmittel gelangte.

Keine Akademie, kein Professor konnte ihm helfen, er wollte keine fremde Sprache lernen, er musste seine eigene finden.

Er that das ohne Pathos, ohne Sentenzen, ohne Selbstvertheidigung, ohne Selbstverherrlichung, einfach, natürlich, wahrhaftig, — in sich ruhend.

Seine Arbeit war und ist seine Welt. Aber diese Welt war und ist nicht von Mauern umgeben, sie stand und steht frei, auf einem Hochplateau, wie sein Bernau. Keine kritischen und keine gefälligen Nachbarn stören seine Ruhe, keine Nachbarhäuser versperren den Blick. Das Gewühl und Gewimmel der Strassen, in denen man sich stösst und drängt, sieht er mit Vorliebe aus der Vogelperspektive, er sucht das chaotische Gedränge nie.

Im eigenen Hause, im engeren Freundeskreise findet er von jeher sein Behagen. Mutter, Frau, Schwester und Tochter, ihnen und intimen Freunden gibt er gern seine freien Stunden, ohne sich von dem Salonverkehr abzuschliessen, dem er auch Reize abzugewinnen versteht.

Alle Pflichten waren ihm von Kind auf freiwillige Liebesthaten; er stand zu ihnen immer in dem gesunden, liebenden Naturverhältniss, das von «modernen» Konflikten frei ist. Vor diesen schützte ihn seine ganze Wesensart, welche Ordnung braucht, Ruhe, Bestand. Hans Thoma hat gar nichts Bohémienhaftes, gar nichts von der den Künstlern gleichsam als obligatorisch angehängten Sensationssucht, gar nichts von der nervösen Hast nach dem «Erleben» von heut zu Tage.

Er bestellt, wie ein guter Landmann, seinen Grund und Boden, sät, pflügt, erntet und freut sich dankbar seiner Kraft. Bei schlechtem Wetter zieht er den Wettermantel der Vernunft an, meint: «auch das ist nicht schlimm», und wenn die Sonne scheint, sonnt er sich, der hellen Stunde froh.

H. Thoma pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Flussufer

Seine ganze starke Subjektivität ist zu seinen Gunsten auf dem Gebiete seines künstlerischen Schaffens in Thätigkeit gesetzt.

Da wirkt und schafft sie geschäftig und lustig, dass es seine Freude ist. Da kommt sein ganzes inneres Leben, der Verstand, das Gefühl, die Phantasie in Bewegung, da ist er beredt, überströmend beredt, da entstehen seine Welten, freudig geschaffen, Freude gebend!

Gesellschaftlich gilt er bei den Oberflächlichen als «schweigsamer Herr». Er scheint aber nur schweigsam, bis er interessirt ist. Im gemütlichen Zusammensein sagt er lustige und ernste Dinge, die man nicht vergisst, neckt und spielt mit Worten, lacht gern und verschmäht die irdischen Genüsse nicht. Er versteht ein gutes Glas Wein und weiss auch die essbaren Dinge zu schätzen, die es in der Handelsstadt Frankfurt, wie Bismarck sagte, immer gibt, «wenn es sie nicht gibt». — Auch dieser Sinn ist bei Hans Thoma nicht zutückgeblieben. Ueberhaupt, er ergreift das Städtische, das Moderne, das Bequeme, wo es ihm dient und gefällt. Es wäre ganz verkehrt, sich Thoma in irgend einer Beziehung als bäuerlichen Menschen vorzustellen, oder als Einsiedler, wie er zu seiner Belustigung oft genannt wird. Er ist ein Feinsiedler mit dem ausgebildeten Geschmack eines Weltmannes, mit dem Maass und dem Tempo des Aristokraten, der von Ueberfluss — wie von Entbehrung — nicht spricht, aber — beides zu nehmen versteht.

Hans Thoma. Harpye

Wird Hans Thoma im Salon von einem Gespräch interessirt, so führt er eine Unterhaltung, welche jene Vielzuvielen überrascht, welche immer noch meinen, man könne ein bedeutender Künstler sein, ohne eine bedeutende Persönlichkeit zu besitzen.

Auf eine gewisse Spanne Zeit kann es hie und da einem Künstler gelingen, durch ein Gemisch von Geschick und Nachahmung zu täuschen, ja zu blenden und die fest zu halten, welche nicht tiefer eindringen.

Aber auf die Dauer wird nur die Kunst lebendig und wirksam bleiben, die das individuelle Leben der Persönlichkeit in sich trägt, das heilige Feuer!

Nicht nur, wenn der grosse Künstler Hans Thoma malt, auch wenn der nur wenn er will schweigsame Herr Professor, Herr Direktor Thoma spricht, — fühlen die, welche fühlen, das heilige Feuer! selbst da, wo er seinen Verstand ins Vordertreffen schickt und sein feines Unterscheidungsvermögen wägen und urtheilen lässt.

Ein Beispiel. Gelegentlich einer Notiz, die er auf der Reise in Basel in der Frankfurter Zeitung las, schrieb er derselben:

«Ihr Blatt enthält eine Notiz über die Internationale Kunstausstellung in Kopenhagen, worin mein Name genannt wird in einer Beziehung, derentwegen ich mich veranlasst sehe, Sie um folgende Berichtigung zu bitten»:

«Der Sachverhalt ist so: In der letzten Zeit, als die Einladungen und Anmeldungen für die Kopenhager Ausstellung schon beendet waren, erfolgte von dort her an mich die Anfrage, ob ich einige Vorschläge machen wolle, welche deutsche Maler man einladen könne, die, weniger bekannt, vielleicht doch für die deutsche Kunst von Interesse sein könnten. Darauf hin bat ich um Einladungen für ein paar Maler, die noch nicht auf der Liste waren, — so dass etwa acht Bilder hinkamen auf meine Empfehlung.»

«Sonst mischte ich mich nicht in die Angelegenheit, ich war ja auch nicht zu Weiterem aufgefordert, und es liegt nicht in meiner Art, etwas zu thun, wozu ich mich nicht berechtigt fühle.»

«Von einer Dame, deren Bilder von „wildester Extravaganz und dazu noch ziemlich unanständig" wären, war keine Rede, und ich besinne mich jetzt noch vergeblich darauf, welchen Bildern einer malenden Dame ich das Prädikat „wildeste Extravaganz" geben könnte — das wäre ja ein Lob, mit dem gewiss mancher unserer malenden Herren zufrieden sein würde. Das Wort „unanständig" brauche ich in Bezug auf die Kunst gar nicht, — ich würde mit demselben etwas so ganz Anderes begreifen als das, was gemeinhin das kunstliebende Publikum damit verbindet, dass die grössten Missverständnisse stattfinden würden. Der Schein, als ob ich Jemand geflissentlich hätte schaden wollen, ist zu hässlich, als dass ich ihn stillschweigend hinnehmen möchte, und da er so ganz unbegründet ist, so bitte ich angelegentlichst diesen Zeilen in Ihrem Blatte Raum zu gewähren.»

So oft solch' ein Schriftstück in der Presse erschien, staunten sogar die Spezialisten der Feder über einen Rivalen, der diese Ausdrucksstärke besitzt und doch für die Hauptsache, die er zu sagen hat, beim Pinsel bleibt.

Hans Thoma geht auf das Wesen der Dinge ein, und seine Erkenntniss hat ihn auf den Höhepunkt geführt, auf dem keine Vorurtheile mehr gedeihen. Er ist ein milder Richter, der so alles Menschliche in Betracht zieht, dass er von der Klarheit seines Urtheils die Schärfe ausschaltet.

Hans Thoma. Die Faunfamilie

Er raisonnirt nie leise, nie kräftig mit, er wehrt ab, dämpft ab, — nie im Predigerton, — lächelnd — behaglich. — Eine Unterhaltung, ob eine Person gut oder bös sei, unterbrach er mit dem wohlwollenden Einwurf:

«Ach was, gut — bös, bös — gut. Jeder ist einmal so, einmal so, — schon gut, wenn man öfters gut als bös ist.»

Als Hans Thoma nach Karlsruhe zurückkam und Unliebsames aus der Vergangenheit berührt wurde, meinte er:

«Das war nur ein Zufall, und dem Zufall bin ich nie gram. Wenn ein paar dumme Menschen im Vorstand waren, d. h. in der Kunst dumm, dafür mache ich doch nicht alle Karlsruher verantwortlich. Die haben sich halt nicht denken können, dass aus dem Schwarzwald ein Künstler käme. — Der Künstler wird eben geboren, die Natur fragt nicht, ob es in einem Dorf oder in einer Residenzstadt geschehen solle.»

Ueberall dieses sanfte Urtheilen — neben voller Verstandesschärfe und der Fähigkeit feiner Definition.

Als in der Frankfurter Zeitung die Frage über das Verhältniss von Dilettantismus und Kunst aufgeworfen wurde, schrieb Hans Thoma:

«Darf ich es wagen, auch meine Meinung auszusprechen, als Versuch etwas zur Klarheit über diese Sache beizutragen?»

«Vor einigen Jahren schon formulirte ich folgenden Satz»:

«Der Dilettant will mehr als er kann.»

«Das Talent will was es kann.»

«Das Genie kann mehr als es will.»

«Das Talent wäre hier der sich im Gleichgewicht befindliche, sagen wir der normale Künstler. — Dilettant und Genie berühren sich einigermassen, da bei Beiden das Gleichgewicht nicht vorhanden ist. — Beim Dilettanten ist das Können beschränkt, aber das Wollen kann bei ihm recht gross sein — freilich weiss man dies nicht — oder nur er selber weiss es — da er es nicht manifestiren kann.» —

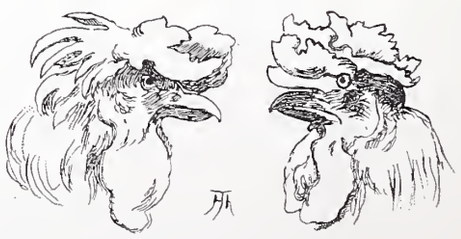
«Beim Genie ist das Können im Uebergewicht — es schafft sich selber die Mittel, in denen sein Wollen sich ausspricht. — Bei ihm kann die Absicht, das Wollen ganz bescheiden sein, das Werk, welches daraus hervorgeht, wird Kraft seines schöpferischen Wesens mehr offenbaren als in diesem Wollen liegt.»

«Eine weitere Gemeinsamkeit zwischen Dilettant und Genie ist die, dass beide die Schranken der Kunstgesetze nicht sehr respektiren, — aber der Dilettant kann sie nicht respektiren, und das Genie braucht sie nicht zu respektiren, weil ja nur das Genie es ist, welches die Gesetze schafft, — immer neu schafft. Uebergänge verschiedener Grade vom Dilettantismus zum Genie sind nicht ausgeschlossen, die Kritik wenigstens, da sie meistens von irgend einem Normalen ausgehen will, hat schon öfters diese zwei Dinge verwechselt.»

«Scharf getrennt sind ja alle drei hier aufgestellten Normen der künstlerischen Thätigkeit nicht, und was sie alle zu vereinigen hat, wenn sie in Bezug auf die Kunst genannt werden sollen, ist die Liebe, die Freude, die sie am Hervorbringen haben müssen, — der Dilettant schon Kraft seines Namens, das Talent in Folge seiner schönen Sicherheit, das Genie aus Freude an den Neuschöpfungen, die es hervorbringt und die ihm selber zu Offenbarungen der Schönheit werden.»

«Wer ohne diese Liebe, ohne dieses eigene Vergnügen Kunstwerke hervorbringen will, ist weder Dilettant, noch Künstler, noch Genie zu nennen, und wenn er nicht ehrlicher Handwerker ist, so ist er ein Fälscher.»

Immer, wenn Hans Thoma das Wort ergreift, kommt diese selbstverständliche tiefe Liebe zur Wahrhaftigkeit zum Ausdruck, die allem Gesagten den warmen glaubengewinnenden Ton der Innigkeit gibt. Diese Innigkeit für den Einzelnen hat sich auch an der frühen herzlichen Pflichterfüllung für seine Nächsten entwickelt. Er erfuhr, dass an Andere gedacht wurde, und lernte an Andere denken, eine Schulung, mit der keine ethische Lehrmethode wetteifern kann. Und diese Innigkeit ist in erster Reihe zur wohlthuenden Macht für ihn selbst geworden. Durch sie hat



er sich vor egoistischer Maasslosigkeit bewahrt und eigenes Leid, eigene Lust, eigenes Begehren eingrenzen gelernt. — Den Zusammenhang mit dem grossen Ganzen fühlen, wie er ihn fühlt, nur um Das verlangen, was Natur und Geschick freiwillig entgegen zu tragen scheinen, und diesem Verlangen nur in ehrlicher Arbeit Ausdruck zu geben, dieser Geistesstandpunkt, diese weise Selbstverwaltung geben Thoma die Ausgeglichenheit, den Frieden, die aus seinem Wesen, aus seiner Lebensführung, aus seinen Werken sprechen.

Hans Thoma. Schwarzwaldthal

Nicht an Subjektivität, nicht an Intimität fehlt es Hans Thoma. Seine Subjektivität hat aber den grossen Horizont, wie ihn seine Landschaften haben, sie hängt sich nicht an Einzelheiten, an Nüancen der Nüancen, sie umfasst ohne Sentimentalität das Lebendige mit that- und malkräftigem Gefühl.

«Gefühl ist Alles!» auch in der Kunst. Die Farbensymphonie allein thut's nicht; das haben die sogenannten Neuerer an sich erfahren. Die haben überhaupt erfahren, welche schlechte Dienste ein Verstandes- oder Prinzip-Recept dem künstlerischen Schaffen erweist. Auch die Natur ist spröde und gibt den Menschen mit den Malprinzipien keine Gegenliebe. Ihre Schönheit will durch die Empfindung entdeckt, und mit Hilfe des Könnens für die Bildgrenze erobert sein. Es hilft Nichts, verstandesgemäss den Entschluss zu fassen zur Natur zurück zu kehren, es genügt nicht mit ihr auf dem Beschauen zu stehen, man muss ihr vertrautes, hingebendes, begeistertes Kind sein, um ihr in's Herz zu sehen.

Hans Thoma. Mamolshain im Taunus

Nur die innere Bewegung gibt dem künstlerischen Schaffen die Seele, macht es zu einem solchen.

Diese innere Bewegung, welche von den Erscheinungen in ihm hervorgerufen wird, zählt zu den Glücksgütern Hans Thoma's. Sie bringt ihm die Stimmungen, den Aufschwung, die jugendliche Schaffenskraft, welche leere Menschen in äusseren Ereignissen und Erregungen suchen, sie gibt ihm auch die Unabhängigkeit von den Menschen.

Es macht still und stark, einen Schatz zu eigen zu haben, den Niemand nehmen, den Niemand geben kann, der das Leben mit freudiger Arbeit, mit freudigem Gebenkönnen erfüllt, — ein souveränes Bewusstsein, das vom Menschendienst befreit und durch diese Unabhängigkeit einen unbewussten Stolz gibt, der Nichts mit dem banalen Stolz der Beschränktheit zu thun hat.

Das geistig Lebendige, welches Thoma bei Goethe das «Unerschöpfliche» nennt, wie das in Thoma spielt, lacht, singt und erkennt, dafür möchte ich einige kleine Proben aus seinen Widmungen und Briefen anführen:

An die Engelswolke schrieb er als Festgeschenk:

«Aller Weihnachtswünsche Ziel:
Kleine Gaben — aber viel!»

Als Widmung in die Federspiele:

«Es ist kein Widerspruch den Ernst des Lebens führen,
Die Kunst zum heit'ren Spiele führen!»

Einem jungen Maler in's Album:

«Wer sein Bild recht fertig lernt denken,
Der mag mag sich viel Oelfarb' und Pinselstrich' schenken.
Doch schön auch, wenn im Suchen, im Chaos, im Wühlen
Vorhergeschautes hindurch sich lässt fühlen.»

* * *

«Der Verstand ist es, der immer thätig zu sein hat beim Entwerfen, Aufbauen und Vollenden des Kunstwerks, er hat sogar so verständig zu sein, sich immerfort vom lebendigen Gefühl leiten zu lassen.»

* * *

«Ohne Glauben kein geistiges Schaffen! Verlange aber nur nicht, dass der Schaffende gerade das glaubt, was du glaubst.»

* * *

«Viel mehr als die Leichtsinnigen verderben die Schwersinnigen an der Kunst.»

* * *

«Mit Theorien kann man jede Kunst lahm oder todt hetzen.»

* * *

«Schlechte Kunsttheorien sind sündhaft, aber auch gute Theorien hemmen den schaffenden Geist.»

* * *

«Nur, wer die Kunst lieb hat, darf Kunstrichter sein.»

* * *

Aus einer Rede auf dem Kostümball der Künstlergesellschaft in Frankfurt a. M., im Winter 1898 gehalten:

«Die Kunst ist eines der Elemente im Menschenleben, welches Alle ohne Unterschied einladen darf, — die Kunst kennt weder Parteien noch Standesunterschiede, — denn sie hat ihren Ursprung in denjenigen Tiefen der menschlichen Seele, vor welchen wir Alle gleich sind. Das bunte Kostüm, das der heutige Abend uns zeigt, soll uns ein Bild davon sein, wie die frei waltende Kunst sich ihre Liebhaber und Jünger erwählt, ganz, wie sie will, aus dem Palaste wie aus der Hütte, aus der Mansarde wie aus der Belletage, aus Stadt und Dorf und aus allen Völkern. Die Kunst ist ja so allgemein menschlich, wie es die Freude, der schöne Götterfunke, ist, — ja, sie ist der Freude verwandt, und ihr Zauber vermag sogar manchen Schmerz zu versöhnen. Ihr hoher Sinn ist auf Versöhnung gerichtet. Sie vermag uns loszulösen von der schweren Wirklichkeit, sie versöhnt

H. Thoma pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Die Händlerin

H. Thoma pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Knabe am Bach

uns damit, indem sie uns dieselbe geistig leicht in reinem Schauen darbietet. Heiligen Ernst im Herzen und Fröhlichkeit in allen Sinnen, so ist das Wesen der Kunst, so hat Gott dem Menschen die Kunst geschenkt.»

* * *

«Die Kunst ist eine Gabe, von den Göttern den Menschen geschenkt, darum mäkelt doch nicht so viel an ihr; habt sie lieb, so werdet ihr sie erkennen.»

Alle diese Aeusserungen Hans Thoma's sind Geist von seinem Geist.

Hans Thoma. Monte Baldo

Am Abend seines 60. Geburtstages, der in der Handels- und Goethestadt Frankfurt a. Main von einem grossen Kreise dankbar und begeistert gefeiert wurde, zu dessen Andenken Bildhauer J. Kowarczik die Thoma-Medaille prägte, hielt Professor Dr. Henry Thode einen Festvortrag, in welchem er die künstlerische Bedeutung und Thätigkeit Hans Thoma's mit Wärme und Ueberzeugung zu schildern suchte. Nach diesem Vortrag vereinigte sich der Freundeskreis zu einem gemüthlichen Zusammensein, — die Ansprache Hans Thoma's an diesem Abend ist eine solche Offenbarung seiner Einfachheit, Natürlichkeit und Wahrhaftigkeit, ein solch echtes Dokument seines Wesens, dass sie nicht in einer Festschrift versteckt bleiben darf.

Diese unmittelbare Mittheilung aus der hochgestimmten Stunde ist von einer reinen geistigen Schönheit, ihrer sollen möglichst Viele theilhaftig werden.

Sie lautet:

«In der Stunde, während mein Freund Thode über meine Arbeiten sprach, sass ich zu Hause. — Da kamen mir nun auch mancherlei Gedanken — z. B. dachte ich, warum hat denn die Kunst so viel Bedeutung, warum macht man sich so viel daraus? — sie ist doch eigentlich nur ein frohes geistiges Spiel, welches der Künstler zumeist für sich selber zu seiner eigenen Befriedigung ausführt. Dadurch hat er seinen Lohn schon vorweg, und er soll der Welt nur dankbar sein, wenn sie ihn nicht stört in seinem kindlich egoistischen Gebahren, — ihn nicht von seinem Maltrieb ab- und wegzieht zu anderen Pflichten.»

«Aber die Welt kümmert sich doch gleich darum, was er macht — sie lacht wohl auch, dass er so seine Zeit vertrödelt, dass er nichts macht, was sie brauchen kann, sie ärgert sich auch wohl über ihn, dass er sich nicht in's Joch spannen und es somit gleichsam besser haben will als viele andere. — Aber sie sieht ihm doch zu — und solche, in denen der Spieltrieb nicht ganz erloschen ist, finden, dass das, was der Künstler so für sich macht, ein ganz schönes Spiel ist, und sie sagen: „Ei seht einmal her, das, was der macht, ist etwas Schönes — so würden wir es auch machen, wenn wir Geduld und Zeit zu solchem Thun hätten“ — und indem sie es schön nennen, bezeugen sie, dass sie Antheil nehmen an seinem Schaffen, und es findet sich wohl endlich, dass das, was Unsinn schien, doch Sinn hat — Manches, was Schein schien, doch auf eine Wahrheit hindeutete.»

«Das Spiel des Künstlers, so sehr dem Traumleben verwandt, scheint uns auf einmal einen Blick zu eröffnen in die geheimnissvollen Tiefen, in denen unser Dasein wurzelt. Wir ahnen dann vor den Werken der Kunst, dass hinter dem heiteren Kinderspiel ein tiefer Ernst steckt, — und dass das, was Willkür schien, aus folgerichtiger Nothwendigkeit hervorgeht, — und wir empfinden diese nothwendige Folge zumeist als Harmonie, als die Einheitlichkeit, die aller guten Kunst eigen ist. Wir fangen an zu glauben, dass da etwas von dem, was uns Allen gemeinsam ist, etwas aus dem dunklen Grunde unseres Seins offenbar werden könnte. Freilich werden wir ja dadurch immer nur zum Ahnen kommen — aber wir sollen dies Ahnen nicht verachten, ist es doch der liebliche Vorbote des Glaubens, der ja ebenso aus der Gemeinsamkeit unseres Gefühlslebens seinen Ursprung hat.»

«Aus dieser Gemeinschaft des Gefühlslebens entsprungen, erhaben über alle egoistischen Bestrebungen, die der Tag, das Leben nothwendig mit sich bringen, die entzweien und zum Kampfe führen, stellt die Kunst einen schönen Frieden, eine Harmonie her. Wir können durch sie erhoben sein in eine Region über allem Lieben und Hassen. — Ein Hauch der Versöhnung begleitet sie, und was der Wille heftig fordert und erkämpft im Leben, das schweigt vor ihr, vor ihrem stillen Schauen, vor ihrem stillen Lauschen. Wir werden dem ähnlich, was man sich unter Göttern denkt — die Ruhe kommt, die alle Angst des klopfenden Herzens verscheucht — die grosse Gelassenheit. Ja, wenn sich die Kunst so recht in ihrer Erhabenheit würde zeigen können, so wäre der Friede in der Welt hergestellt, aber sie ist ja auch nur menschlich, Schwächen mischen sich ein — Verzeichnungen u. dgl. mehr. — Aber auch mit der kleinen Abschlagszahlung, die die Kunst uns bietet zu einer Erhebung in reinere Höhen, in friedlichere Tiefen, dürfen wir zufrieden sein — und so begrüssen wir sie gerne, wo sie uns nur etwas von ihrer Hoheit offenbart.»

«Die Kunst steht über den Gegensätzen, welche der Kampf um's Dasein geschaffen hat — ein friedliches Element — und so lieben wir das kindliche Spiel, aus dem sie hervorwächst.»

«Indem ich denke, dass wir heute zusammen ein Fest feiern, welches der Kunst gilt, befreie ich mich von dem Drucke, den das Gefühl in mir hervorbringt, man wolle mich meiner sechzig Jahre wegen, in denen ich so im Ganzen mich bürgerlich anständig betragen habe und meist zu meinem eigenen Vergnügen gemalt habe, persönlich feiern. Es gelte der Kunst, dass wir heute froh beisammen sind — da schüttle ich allen Jubiläumsjammer ab und will gern der Fröhlichste unter Ihnen sein. Gerne vergesse ich da das De- und Wehmüthige, welches alles Persönliche empfindet, wenn es zu sehr an's Tageslicht gezogen wird, gerne vergesse ich, dass es wohl übertrieben ist, mich zu feiern, und dass ich dem Erbtheil gegenüber, welches mir vor sechzig Jahren auf die Welt mitgegeben wurde, als ich im Bernauer Thal in der Wiege lag, lange nicht genug geleistet habe. Die Natur hat mir gute Augen zum Sehen und Schauen mitgegeben, von den Eltern erbte ich Ausdauer im Arbeiten und Geduld, das grosse Erbgut der Armen, wenn sie es richtig zu gebrauchen lernen; als besonderes Muttererbe wurde mir ein reicher Schatz von Phantasie und Poesie, in den einfachen Grundformen, wie sie noch im Volke leben — meine künstlerische Erziehung war geradezu glänzend, die Dorfschule mit ihren Anforderungen war mir leicht und liess mir viel Zeit, all' das Licht und die Farben zu sehen, welche der Wechsel der Tageszeiten

Hans Thoma. Schwarzwald

hervorbringt. Was hatte ich für Zeit, in die Wolken zu schauen, von den Höhen in's Thal hinunter und hinauf zu den Bergen, wo die Schatten mitzogen — das Alles sah ich so deutlich, schon lange vorher, ehe ich daran denken konnte, solche Sachen zu malen. Diese Vorschule des Sehens dauerte bis in mein zwanzigstes Jahr, dann erst kam ich in die Kunstakademie, und nachher quälte ich mich Jahre lang, Geschautes mit Erlerntem zu vereinigen.»

«Dem mir gewordenen Erbe und der günstigen Erziehung nach müssten meine Bilder so sonnenklar gut sein, dass niemals ein Zweifel hätte auftauchen können, dass sie diess nicht seien — und so stehe ich den Freunden, die so freundlich meinen 60. Geburtstag feiern, etwas verlegen gegenüber.»

«Aber es ist ja doch die Liebe zur Kunst, die wir Alle gemeinsam haben, das Suchen nach ihrem reinen und vollen Ausdruck, das uns Allen angelegen ist, welche uns heute vereinigt, und welche mir Ihre so freundliche Theilnahme eingetragen hat, — Ihre Theilnahme, für die ich Ihnen Allen herzlich danke.»

«Da wir Deutsche sind, freuen wir uns auch, wenn wir in der Kunst Spuren von dem finden, was wir als unser Eigenstes erkennen, und die Kunst kann sehr gut eine Antwort sein auf die Frage: Was ist deutsch? Sie kann ebenso gut, wie die Sprache, ein Band unserer Gemeinsamkeit sein, wenn auch nicht des Denkens, so doch unseres Fühlens.»

«Für uns Deutsche wird die Kunst nie lange Zeit bloss eine Prunk- und Luxussache sein können — wir werden immer wieder suchen müssen, sie zu einer Herzenssache zu machen — mag sie auch dadurch zeitweise kleinlich werden, wir brauchen keine Angst zu haben, dass sie dies auch bleiben wird.»

«Die deutschen Herzen können auch in der Kunst hoch schlagen, und aus ihnen kann erst recht der innerlich gegründete und gefestigte Prachtbau grosser Kunst hervorwachsen.»

«Die deutsche Kunst, sie blühe und wachse!»

So sprach der deutsche Mann, der echt deutsche Mann, von dem man sagen kann:

«Der ist in tiefster Seele treu,
Der die Heimath so liebt, wie Du!»

Er liebt sie, und er beschenkt sie; mit unvergänglichen Gaben schmückt er sein grosses Elternhaus, er gibt ihm unvergängliche Bilder friedlicher Stätten, friedlicher Menschen. Nicht menschenverwundende Kämpfe hat er geschildert, nicht Verzweifelte, nicht Schlachten, warum sollte er in der Kunst verewigen, was ihm im Leben weh that? Seine Geschöpfe sind alle zufrieden, glücklich, im Wachen wie im Träumen.

Er hat auch keine Standesmenschen gemalt, welchen man ihre Stellung und ihre Nerven ansieht, auch keine weltlichen Damen, welche der Eleganz des Tages ihre Zeit geben, auch keine Heute-Schönheit, — er hat nur Menschen aus dem Volke oder Menschen aus seinem Kreise gemalt, solche, die sich zum Volke gehörig fühlen im natürlichen Sinne, die thätig sind, — solche, die das Gestern, das Heute und das Morgen ernstlich betrachten, eigentlich lauter thätige Menschen.

Die Müssigen führte ihr Geschmack nicht zu ihm. Er hätte sie auch nie zu ihrem Wohlgefallen gemalt, er hätte sie lieblos gemalt mit der leisen Satire, die er auch in dem Geheimschatz seiner Kräfte hat. Er nimmt sie nie muthwillig, nur im Fall der Nothwehr in Gebrauch, und würde ungern sehen, dass eine, noch so witzige, öffentlich bekannt würde.

So darf ich sie in diesem ehrlichen Porträt, das ich von dem Menschen Hans Thoma geben möchte, nur andeuten; sie diene seinem überwiegenden, immer obsiegenden Wohlwollen zur Folie. Er ist sein Leben lang «viel mehr gut als bös» gewesen und hat das Bössein durch Mangel an Uebung wohl verlernt. Es geht desswegen seiner Güte nicht an Festigkeit ab, er ist ein weiser Beherrscher seines Charakters. Wenn er mit diesem Charakter auch kein grosser Maler wäre, er wäre ein grosser Mensch, — auch dann, wenn es von der lauten Welt nicht bemerkt würde. Er hätte in der Stille gewirkt, wie seine Ahnen gewirkt haben. Das beruhigende Gesetz von der Erhaltung der Kraft innerhalb der Menschheit hätte schon irgendwann einen ganzen Mann, mit Allem ausgerüstet, was zum Grosswerden und zum Grosswirken nothwendig ist, von der Schwarzwaldhöhe in's Thal geschickt.

Hans Thoma kam zu einer Zeit in das Thal der lauten städtischen Welt, in welcher die Kultur scharf formulirte Ansprüche an Jeden stellte, in welcher der Schulgang, die Zeugnisse, ja die Herkunft als massgebend galten, in welcher man mit der Hilfe von Vettern und Basen, von Professoren und Direktoren einen Platz suchen und diesen mit Selbstverläugnung behaupten musste. Hans Thoma that Nichts dergleichen. Er wusste Nichts von Protektion, Publikum und Kritik. Er entdeckte sich — vor diesen — und blieb bei sich.

Er ist in dem Zeitraume von vierzig Jahren, den er bewusst in der Kulturwelt verbrachte, von seiner Zeit kaum beeinflusst worden.

Er fand zu wenig Verwandtschaft und war gezwungen, bis zu Dürer zurück zu gehen, wenn er die Hilfe der Ermuthigung brauchte. Nicht von der Kunst seiner Zeit ist Thoma beeinflusst worden, sondern er wird die Kunst seiner Zeit beeinflussen. Wie Bierbaum von ihm sagt: «Er ist ein Glücksfall für diese altgewordene Zeit, die das Spielen leider verlernt hat. Er gehört zu den Vorbildern ihres Verjüngungstriebes.» Sein Dasein ist ein leuchtendes Zeugniss, was der Mensch aus der Natur und aus dem Gefühl empfangen und im Leben wie in der Kunst ausgestalten kann.

An diesem Zeugniss seines Daseins liesse sich erläutern, wie wahre Bildung sich entwickelt, wie wenig der Mensch erhält, ja, wie er verarmt, wenn seine Gedanken mit Fremdem beladen, nicht

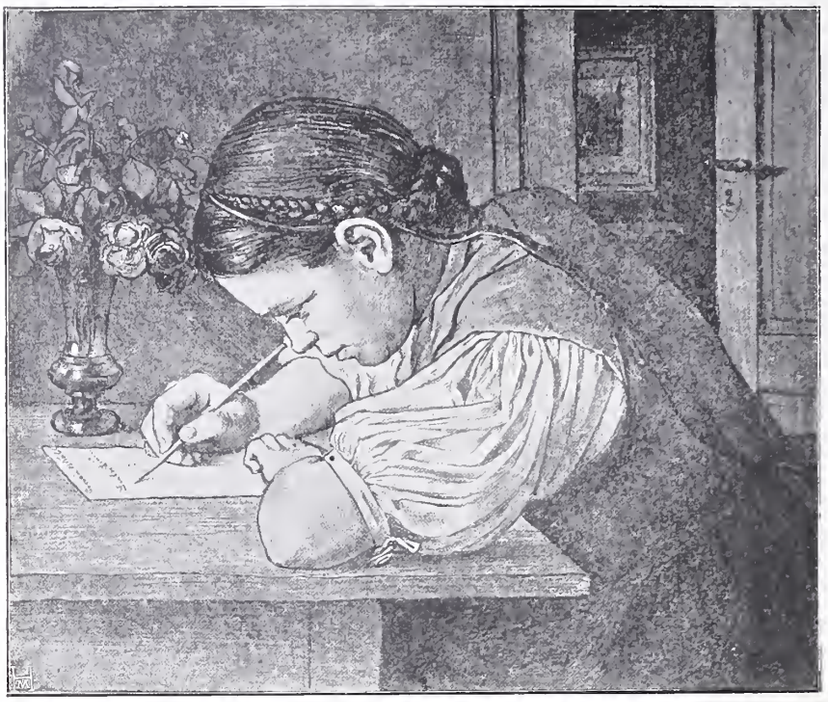
Hans Thoma. Bernau-Oberlehen

selbstthätig werden und wenn Geist und Herz nichts Eigenes zu pflegen — und zu ernten haben. Es gibt ein kleines Buch von dem grossen Deutschen Karl Hillebrand, «Zwölf Briefe eines ästhetischen Ketzers». Da stehen folgende Sätze drin:

«Worum handelt es sich in der That für den Künstler der Zukunft? Durch vollkommene Durchbildung, seelische wie technische, der Mittel der Kunst so Meister, der Grenzen der Kunst so sicher zu werden, dass er dadurch wieder zur Freiheit gelangt, die Natur unbefangen schauen und wiedergeben könne.»

«Man wird nicht leugnen können, dass auch unsere Kunst eines Mannes bedarf, der, wie unsere Dichter, die Natur wirklich lieb habe und zugleich verstehe, der sie mit künstlerischem Blick erfasse und sein Handwerk so gelernt habe, dass er das Erfasste wieder bilden könne, oder wie der Meister selber in seiner unnachahmlichen Einfalt und Präcision sagt:

„Der hätt' ein Auge treu und klug
Und wär' auch liebevoll genug,
Zu schauen Manches klar und rein
Und wieder Alles zu machen fein."



Hans Thoma. Die Briefschreiberin

«Dass aber gerade unsere Zeit und unser Deutschland berufen und gemacht scheine, einen Künstler hervorzubringen, der zugleich naiv und gebildet, ernst mit seiner Kunst und doch heiter, sicher und überzeugt, unabsichtlich, mächtig wäre, der er selbst zu sein wagte, das wird wohl Jedem ein lieber Gedanke sein. Ein lieber, aber auch berechtigter? Mich will es dünken: ja, auch ein berechtigter.»

Ist es nicht, als hätte dieser feine Kunst- und Menschenkenner Hillebrand, der aus einer internationalen Schulung heraus die Kulturwerthe und die Naturwerthe wahr und weise zu schätzen verstand, in diesem Wunsche die Natur Hans Thoma's vorgefühlt?

Ein königlicher Reichthum ward Hans Thoma als Mitgift der Natur zu Theil. Wie herzlich dankbar er ihr ist, spricht sich in seiner Geburtstagsrede aus. Er ist ihr so dankbar, wie seiner Mutter.

Mit wahrer Liebe spricht er von seinem Bernau, das er das Thal der tausend Freuden nennt; mit stiller stolzer Freude schreibt er an sein Bild:

«In diesem Thal, auf diesen Höh'n
Hab' ich zuerst die Welt geseh'n!»

Schon vor Jahren schenkte er dem Bernauer Liederkranz eine Fahne, auf die er, des Gesanges der Heimath gedenkend, die heilige Cäcilie malte und die er mit der Inschrift schmückte:

«In treuer Erinnerung an die Heimath und an die Jugendzeit widmet dies Bild Hans Thoma.»

Die Bernauer feierten und feiern ihn als den Ihren. Als er im Jahre 1898 die Sommermonate dort verbrachte, zogen sie mit der von ihm geschenkten Fahne vor sein Haus und sangen ihm da die alten Lieder, die er als Schwarzwaldjunge in der Märchenstille seiner Jugendzeit so gern gehört. Jetzt ist er ein Grosser im Vaterland, der diesem Vaterland unvergängliche Gaben bereitet hat! Jetzt ist er Einer von den Auserlesenen, die mit warmem Herzen und tiefen Gedanken die Quelle ihrer Kraft, ihrer Freiheit, ihres Glückes in ihrer Kunst besitzen! So sieht es in dem Galleriedirektor in Karlsruhe aus. Er ist nicht in die Stadt Karlsruhe eingeschlossen, er ragt um Meisterhöhe über sie

H. Thoma pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München

Die Lautenschlägerin

H. Thoma pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Parkansicht aus einem Fenster

hinaus und gehört jenem grossen, unbegrenzten Vaterland, das so weit reicht, so weit man echte Kunst liebt. Und Jenen, welche die echte Thoma-Kunst lieben, wollte ich die Persönlichkeit ihres Schöpfers näher rücken, Jenen, welche ihn gern persönlich kennen lernen möchten.

Er schrieb mir einmal über ein solches Porträt seiner Persönlichkeit:

«Sehr freut es mich, dass dieses Porträt dazu angethan ist, die Sage von dem bis zu seinem fünfzigsten Jahre auf Erfolg wartenden, unglücklichen Manne zu zerstören. Was müsste das für ein Tropf sein, der so lange wartet und nicht schon in der Jugend alle Blumen, die das Leben uns bietet, zu pflücken und zu geniessen versteht.»

Hans Thoma. Porträt

«Ein Künstler kann ein solcher Mensch nicht sein, vielleicht ein Beamter, der sich durch endliche Beförderung aus seinem Sklavenjoche heraussehnt.» «Ich war meiner Lebtag eigentlich ein fröhlicher Mensch, wie es auch meine Mutter war, und dass ich mit dieser angeborenen Fröhlichkeit nicht renommirte, daran war eine gewisse Klugheit und auch Bescheidenheit schuld, vielleicht auch ein wenig Scheu, ein wenig — nenn' ich es Aberglaube —, die Götter nicht zu reizen. — Es hat es ja Niemand gewusst, welch' ein Jubelgefühl meine Seele erfüllte in den Tagen, in denen ich von Bernau nach Karlsruhe, von Karlsruhe nach Bernau mit erschrecklich wenig Geld in der Tasche wanderte — jetzt noch erinnere ich mich freudig an solche herrliche Stunden, in denen ich, erfüllt von seligem Schauen, von Freiburg aus über die Berge heimkehrte.»

«Es ist für mich ein beruhigendes Gefühl, von Jemand porträtirt zu sein, der mich gut kennt.»

«Das Porträt ist warm im Ton, und wem thäte Wärme nicht wohl.» —

«Ich glaube, dass auch Solche, die mir fremd gegenüber stehen, daraus sehen können, dass man diesen . . . . . doch ganz gern haben kann, wenn er auch so und so ist . . .»

«Das soll man auch daraus lesen, nicht wahr? und man soll es aus jedem Porträt lesen können.»

«Das ist die richtige Schmeichelei, die künstlerische Thätigkeit ist schon an und für sich Schmeichelei. Man sieht den, den man malen will, recht an, man lernt ihn kennen, und die Saiten der eigenen Brust tönen, es wird ein menschliches Verhältniss daraus, wir sehen ein Stück von uns selber wieder, wir sehen den Menschen.»

Medaille zur Feier des 60. Geburtstages Hans Thoma's von *A. Kovarczik*

«Sogar, wenn das Porträt eine schiefe Nase oder Augenverzeichnung erhält, kann es doch gut sein.»

«Der Photograph hat in seinem Apparat kein Herz, — der ist objektiv und macht Niemanden das Herz warm.»

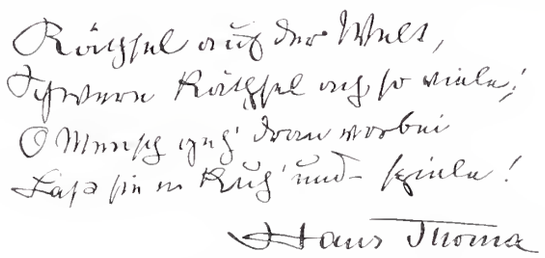
«So danke ich dem Maler seine Wärme und Liebe, die zwei Elemente, aus denen unser Leben besteht.»

Wärme und Liebe, es sind auch die zwei Elemente, welche der Kunst Hans Thoma's das Leben, das unvergängliche Leben geben.

Dieser Lebenssegen, den er ihr aus seinem Herzen mitgibt, ist wohlthuend, ist friedlich.

In dem gegenwärtigen Kampf um's Dasein und um's Dagelten, welcher selbst in die Kunstentwicklung bestimmend eingreift, wirkt eine so einfache, natürliche, wahrhaftige Kunst, wie die Hans Thoma's, wie eine Friedensgabe.

Sie kommt aus der Seele eines Menschen, der die geheimnissvolle Tiefe, den unerbittlichen Ernst des Lebens weiss — und mit «seinem farbigen Abglanz» spielt. Lächelnd sagt er:



Wer die Kunst von Hans Thoma lieb hat, dem erschliesst sie in diesem räthselvollen, kampfreichen Diesseits eine neue, schöne, schmerzlose, friedliche — also eine bessere Welt.

DIE

KUNST UNSERER ZEIT.

EINE CHRONIK

DES

MODERNEN KUNSTLEBENS.

XI.

MÜNCHEN
FRANZ HANFSTAENGL

ALLE RECHTE VORBEHALTEN

KGL. HOF- UND UNIVERSITÄTS-BUCHDRUCKEREI DR. C. WOLF & SOHN.

Inhalts-Angabe.

1900. II. HALBBAND.

Literarischer Theil.

	Seite
Heilmeyer, Alexander. Münchener Jahres-Ausstellungen 1900	113
Heilmeyer, Alexander. Ueber deutsche Plastik	157

Vollbilder.

Münchener Jahres-Ausstellungen 1900.

	Seite
Bredt, F. M. Eva und Maria	132
Defregger, F. v. Tiroler	120
Eisenhut, F. Theetrinker in Samarkand	136
Firle, W. Unter blühenden Blumen	116
Jvanovits, P. Furor teutonicus	152
Kaulbach, F. A. v. Das Spielzeug	120
Lenbach, F. v. Fräulein Sch.	128
Löwith, W. Im Vorzimmer des Ministers	136
Müller-Kurzwelly, K. Fallende Blätter	116
Petersen, H. Auf hoher See	148
Rau, E. Nach der Pürsch	154
Ritzberger, A. Abendklänge	152
Rupprecht, T. Frauenbildniss	144
Schmutzler, L. Quadrille	144
Schuster-Woldan, R. Odi profanum	128
Seifert, A. Der Hesperiden goldene Aepfel	132
Stuck, F. Dionysos	154
Thoma, H. Frühlingsmärchen	148

Ueber deutsche Plastik.

	Seite
Begas, R. Venus und Amor	208
Flossmann, J. Beethoven	188
Hähnel, E. Aus dem Bacchuszuge	172
Hildebrand, A. Der Kugelspieler	180
Klinger, M. Kauernde	216
Maison, R. Statue Otto I.	216
Rauch, Ch. Viktoria	164
Rietschel, E. Goethe und Schiller	172
Schadow, G. Grabmal des jungen Grafen Alexander v. d. Mark	164
Schilling, J. Der Morgen	176
— Die Nacht	180
Schwanthaler, L. v. Brunnenfigur	200
Siemering, R. Germania-Denkmal in Leipzig	176
Stuck, F. Die Amazone	188
Thorwaldsen, B. Adonis	160
— Tag und Nacht	160
Wagmüller, M. Das Grabmal des Künstlers	208
Widnmann, M. v. Antikes Relief	200

Textbilder.

Münchener Jahres-Ausstellungen 1900.

	Seite
Beggrow-Hartmann, O. Fische	126
Black, Andrew. Im alten Schottland	140
Blos, Carl. Schwarzwälderin	117
Burger, Anton. Tuchgaden	132
Diez, Julius. In arte libertas	153
Eichler, R. M. Gewitter im Frühling	121
— Heugeruch	135
Erdtelt, M. Mädchenbildniss.	131
Erler, Fritz. Die Pest	134
Exter, Julius. Eine Ueberraschung	127
Fink, August. Novemberabend	125
Georgi, Walther. Kartoffelernte	133
Hahn, Hermann. Christus	154
Haider, Karl. Abendlandschaft mit heimkehrendem Ritter	147
Herterich, Johann. Der Erlöser	130
Heyden, Hubert von. Kampf	146
Hoch, Franz. Landstrasse	116
Hofner, J. B. Schafe	120
Jank, Angelo. Heidi!	145
Kaiser, Richard. Alter Steinbruch bei Kufstein	141
Kaulbach, F. A. v. Prinzregent Luitpold von Bayern	115
Keller, F. Bildniss des Grossherzogs von Baden	123

Seite

Klinger, Max. Schlafende 152
— Tänzerinnen 155
Kunz, Adam. Stillleben 137
Laing, James. Hafen in Dordrecht 136
Laurenti, Cesare. Hirtenleben 129
Lucius, Sebastian. Römischer Fries 113
Marr, Carl. Dämmerung 120
Messerschmitt, P. F. Vor dem goldenen Löwen 128
Münzer, Adolf. Arbeit und Luxus 124
Netzer, Hubert. Orpheus-Brunnen 150
Oppler, Alexander. Porträtbüste 143
Palazios, E. Grabmal einer vornehmen Spanierin 156
Propheter, Otto. Bildniss der Frau Junker . 138
Samberger, L. Bildnisstudie 148
Schaefer, Phil. O. Ständchen 119
Schmitzberger, J. Aus unseren Bergen . . 126
Schreuer, Wilhelm. Reconstruirte Stadtansicht 128
Schulz, Helene. Damenbildniss 124
Schuster-Woldan, Raffael. Porträt I. Hoh. der Herzogin von Mecklenburg 118
Spence, H. Landschaft 139
Taschner. Rauhbein 149
Wirth, Anna Marie. In der Apotheke . . . 122
Zerritsch, Fritz. Bruckner-Denkmal . . . 151
Zumbusch, L. v. Greis und Kind 146

Ueber deutsche Plastik.

Antike Plastiken: Grabmal (Doppelporträt) . 157
— Das Peristil eines pompejanischen Hauses 158
— Zwei Grabmäler vom attischen Friedhof 161 163
— Ansicht aus einem pompejanischen Hause mit einer Porträt-Herme 159
— Gräberstrasse vom attischen Friedhofe vor dem Tipylon in Athen 160
— Römisches Grabmal 164
Begas, R. Merkur und Psyche 208
— Adolf Menzel 209
— Schillerdenkmal in Berlin 210
Brugger, F. Cheiron lehrt Achill das Saitenspiel 206
Flossmann, J. Büste 197
— Zwei Reliefs vom Bismarck-Thurm am Starnbergersee 198
— Eine Mutter 199
Hautmann, K. Königin Elisabeth von Böhmen 205
Hähnel, E. Aus dem Bacchuszuge 176
— Leukothea lehrt dem kleinen Bacchus das Tanzen 177
— Entwurf zu einem Standbilde Raffaels . 178
Hildebrand, A. Hirtenknabe 187
— Der Flötenspieler 188
— Porträt 190
— Trinkender Knabe 191
— Kain und Abel 192
— Weibliche Figur 193
Hudler, A. Der Schnitter 219
— Bildnissbüste 217 218
— Adam 218
Kurz, E. Relief zum Geiger-Schauenburg-Denkmal in Lahr 194
— Bildniss 195
— Porträt 197
Maison, R. Herold v. Reichstagsgebäude in Berlin 211
— Brunnen in Fürth 212
— Brunnen in Bremen 213
— Der Philosoph 214
Netzer, H. Giebelfigur am Justizpalast . . . 220
Netzer, H. Brunnenfigur 220
— Entwurf für ein Denkmal 220
Rauch, Christian. Max Joseph-Denkmal . . 169
— Goethe im Hausrock 171
— Standbild des Philosophen Immanuel Kant 172
Rietschel, E. Lessingstatue 173
— Das Standbild Luthers 174
— Büste des Bildhauers Rauch 175
Seffner, K. Max Klinger 214
— Königin Carola von Sachsen 215
— Zwei Bildnissbüsten 216
Schadow, Gottfried. Studie zu einem Relief am Zietendenkmal 166
— Entwurf zu einem Denkmal Friedrich des Grossen 167
— Standbild des General Zieten 168
Schilling, J. Der Krieg. Statue am Niederwald-Denkmal 183
— Kriegerdenkmal in Hamburg (Vorder- und Rückansicht) 184 185
— Schwanenmädchen 186
— Relief vom Niederwald-Denkmal . . . 189
Schwanthaler, L. v. Melusine 202
— Drei Grazien 203
— Grabrelief 203
— Entwurf: Johann Wilhelm I. 204
— Entwurf: Velasquez 204
Siemering, R. Krieg 179
— Relief zum Einzug der siegreichen Truppen in Berlin 180
— Washington-Denkmal 181
— Relief zum Gräfe-Denkmal in Berlin . . 182
Stuck, Franz. Verwundeter Centaur 200
— Der Athlet. (Vor- und Rückansicht) . . 201
Thorwaldsen, Bertel. Aus dem Alexanderzuge 165
Wagmüller, M. Barmherzigkeit 207
— Selbstporträt, Oelgemälde 208
Widnmann, M. v. Steinwerfender Krieger . 206
— Grabrelief 206

Sebastian Lucius: Römischer Fries

ÜBER DIE MÜNCHENER JAHRES-AUSSTELLUNGEN 1900

VON

ALEXANDER HEILMEYER

Eigentlich bieten Ausstellungen, wo ein Bild neben dem andern hängt und jedes eine andere Art hat, keinen Genuss, und ein so feinfühliger Künstler, wie Anselm Feuerbach war, hatte ein Recht zu sagen, Ausstellungen gleichen Jahrmärkten, worauf Dutzende von Drehorgeln spielen und jede eine andere Melodie. Für Werke, die eine in sich ruhende eigene Welt darstellen, macht sich dies besonders störend geltend. Man hat in neuerer Zeit angefangen, einen anderen Standpunkt einzunehmen und auf eine einigermassen künstlerische Umgebung der Bilder Werth zu legen, womit allerdings noch nicht jener ideale Zustand erreicht ist, dass Jeder eine gerade seiner Kunst angepasste Umgebung bekommt, ein Verhältniss, wie es sich nur einige unabhängige Künstler Englands geschaffen haben, indem sie im eigenen Hause ihre Werke ausstellten. Bei uns sind die Ausstellungen nothwendige Veranstaltungen, deren Ausfall als Kunstmarkt für die Künstler ein empfindliches Manquo bedeuten müsste. Sie gleichen, wie Einer treffend sagte, einer Börse, die Künstler und Kunstliebhaber unterrichtet, wie die künstlerischen Strömungen und Werthe stehen.

Die Münchener Ausstellungen erfreuen sich eines besonderen Zuspruchs, sie weisen immer eine Fülle künstlerischer Qualitäten auf und selbst im heurigen Jahre, wo die Ausstellung schlecht vom Auslande beschickt wurde und viele Heimischen in Paris ausstellten, kommt dies zur Geltung. München ist immer noch die künstlerische Centrale von Deutschland. Es müssen starke Quellen der Anregung zum künstlerischen Schaffen im hiesigen Boden vorhanden sein und das gemüthliche

Stillleben muss wohl auch dazu beitragen, dieses Schaffen zu begünstigen und die Künstler festzuhalten. Denn am Strande der Spree werden grosse Anstrengungen gemacht, die politische und wirthschaftliche Metropole des Reiches auch zum künstlerischen Mittelpunkt Deutschlands emporzubringen, indem man mit Aufwand glänzender Mittel der modernen Kunst einen Nährboden bereiten will.

Eine besondere Eigenart künstlerisch individueller Auffassung äussert sich sowohl in alten wie modernen Werken. Noch sehr beliebt sind Darstellungen, wie sie sich aus dem Zusammenleben mit Land und Leuten ergeben. Von der einst so prunkenden Höhe des Sittenbildes, an welche Namen wie Defregger, Dietz, Spitzweg und andere erinnern, ist nur noch ein matter Abglanz vorhanden, charakteristischer Weise hält sich die Neigung zu solchen Darstellungen hier bis heute. Auch die Neigung zu altmeisterlichen Reminiscenzen hält sich hier länger als anderswo, und als Correktiv stehen sie in unumschränkten Ansehen, was jedoch die Münchener Künstler nie gehindert hat, mit seltenem Geschick den modernen Bewegungen zu folgen und das entwickeltere, malerische Gefühl für Licht und Raum auf ihre eigene Kunst zu übertragen. So lässt sich beobachten, wie sich des öfteren urbayerische Naturlaute mit verfeinerten Symbolizismen mischen, und überhaupt begegnet man nicht selten eigenthümlichen Erscheinungen, die zum materiellen, schweren Charakter der Münchener Kunst eine ungemein vornehme geistige Note hinzufügen.

Die heurige Jahresausstellung birgt Kollektivausstellungen Glasgower Künstler, der Italiener, der Karlsruher Künstlergenossenschaft und des Künstlerbundes, ausserdem sind Werke von Mitgliedern der Stuttgarter Kunstgenossenschaft vorhanden.

Unter den einheimischen Gruppen fehlt die Secession, die im eigenen Hause ausstellt, dagegen ist die Luitpoldgruppe und die «Scholle» mit interessanten Werken beschickt.

Bei Betrachtung und Besprechung der einzelnen Kunstwerke wollen wir von dem beliebten, aber oft einseitig geübten Einschachtelungsverfahren nach Historien, Genre, Sittenbildern u. s. w. absehen, desto mehr aber der Bedeutung der künstlerischen Schöpfungen nach der Art und Weise ihrer besonderen Empfindung und ihrer besonderen künstlerischen Absichten gerecht zu werden versuchen.

Der Text musste rasch geschrieben werden, und es ist daher leicht möglich, dass Manches übersehen wurde, wie auf einer Fahrt mit dem Schnellzuge durch ein schönes Stück Land mancher schöne Punkt, manches idyllische Plätzchen übersehen wird, das den gemächlich einherwandernden Beschauer zum Verweilen einladet. Wer die Ausstellung selbst besucht, wird darum noch manche Entdeckerfreude ungeschmälert geniessen.

Die Luitpoldgruppe weist immer gute künstlerische Qualitäten auf, wenn sie auch heuer gegen das Vorjahr in ihrer Gesammterscheinung weniger hervortritt. Wir treffen hier Werke an, welche die modernen Errungenschaften in der Malerei dem Publikum mundgerechter zu machen verstehen als die Secession, Maler, die das Plein-Air, den Impressionismus und Neuidealismus und den malerischen Stil, wie er von England ausging, in allgemein giltige, schöne Form zu fassen suchen. Tüchtiges, geschultes Können und innige vertraute Naturanschauung zeigt sich in den meisten Bildern und macht sie für den Beschauer genussreich, lieb und werth. Malerische Experimente, Studien und Materialien des künstlerischen Schaffens sind thunlichst zurückgehalten, dagegen ist das Fertige, Abgeklärte,

Reife in den Vordergrund gerückt. Diesen Zug hat überhaupt die ganze Ausstellung mit der Luitpoldgruppe gemeinsam. Und wie sich in Folge der vielfach verschiedenen Art der Maler ein weites, umfangreiches Stoffgebiet in der Darstellung erschliesst, so zeigt sich andrerseits gerade in den ersten Werken der Ausstellung eine Kunst, die auf das engste individuell begrenzt ist, und doch in ihrer idealen Tendenz den breiten und weiten Horizont unserer reifen geistigen Kultur umschliesst, die von der realen Welt wenig mehr als die animalen Formen entlehnt und den seelischen, eigentlichen Gehalt der Dinge wiederzugeben vermag.

Fritz Aug. v. Kaulbach: Prinzregent Luitpold von Bayern

Wenn man von dem jetzt durch Vorhänge so hübsch getheilten Wandelgang aus, der die linksseitige Hälfte der Ausstellung durchschneidet, durch die Thüröffnung in den Mittelsaal der Luitpoldgruppe blickt, in dem Raffael Schuster-Woldan's Bild «Odi profanum volgus et arceo» Aufstellung gefunden hat, so erscheint es wie eine lichtumflossene Apotheose von hoher malerischer Schönheit.

Dieser Maler hat das Bedürfniss, sich seine eigene Welt zurecht zu machen, eine Welt, die ein Stockwerk über der realen sich aufbaut. Aus dieser Anschauung heraus muss man den Kreis vornehmer Menschen, die auf dem Bilde versammelt sind, zu verstehen suchen. Das Bild stellt eine Landschaft dar, in deren Hintergrund man eine brennende Burg erblickt. Spricht sich hier dramatisch bewegtes Leben aus, so öffnet sich nach der rechten Seite hin eine beruhigende Aussicht in's Grüne. Mitten im Bilde ragt ein Krieger in Wehr und Waffen über zwei Frauen. Lieblich sitzt die Eine in kleidsamer Tracht in der Landschaft und ruhig hingelagert in unverhüllter Schönheit die Andere, die eine Harfe umfasst hält. Wir empfinden das Bild in dem Sinne: Der Krieger hält von dem zarten Geschlechte der Frauen des Lebens feindliche Gewalten ab. Es ist ein Kreis feinen Lebensgenusses und geselliger geistiger Kultur, in dem er ausruht, wenn er einhält im Thatensturm.

Die bekleidete Dame mit den sprechende Gebärden zeigt sich als eine Vertreterin solch feiner Kultur, während man die nackte Gestalt, die in plastischer Ruhe und Schönheit dargestellt ist, als eine malerische Verklärung des Ewigschönen in der Natur auffassen kann.

Natürlich wird es nicht an Stimmen fehlen, die, weil das Bild einen Hymnus auf die Schönheit darstellt, weil es schön ist in des Wortes eigentlichster Bedeutung, einen unverständigen Lärm erheben. Aber wer von Natur aus eine Empfindung für Rhythmus und Wohllaut, wer Geschmack an verfeinerten

Franz Hoch: Landstrasse

Formen und Sitten, überhaupt an reifer abgeklärter Kultur mitbringt, der wird den persönlichen Stil, der daraus spricht, gewiss nachfühlen. Man muss sich doch allgemach wieder daran gewöhnen, die Kunst nicht nur in Formen nüchterner Wiedergabe des gewöhnlichen Lebens, sondern als Schmuck für dies Leben zu betrachten. Das Schöne in der Natur liegt doch tief in ihrem ganzen Sein und Wesen begründet, wenn es sich auch nicht dem ersten Blicke zeigt, so dass es feine Geister und Gemüther immer wieder reizen muss, es daraus hervorzuholen und in eigene Fassung zu bringen,

Walther Firle pinx.

Copyright 1900 by Franz Hanfstaengl

Unter blühenden Blumen

K. Müller-Kurzwelly pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Fallende Blätter

Carl Blos: Schwarzwälderin

ein Anspruch, den die Naturalisten mit grosser Betonung immer für sich geltend machen, in anderer Form aber nicht gelten lassen wollen. Für Jenen, der die Aufgabe der Kunst darin sieht, Dinge aus dem Leben in eine ideale Form zu übersetzen, wer einen Kultus der Schönheit feiert, für den hat dieses Bild Zungen, die ihm viel sagen, der erlebt bei seinem Anblick innerlich eine grosse Freudigkeit und es ist ihm so, als wenn ihn ein Duft, ein Klang berührte aus einer vertrauten Welt. Dieses Bild ist wie Musik, die durch das Auge geht.

Was für eine siegbewusste, strahlende Schönheit geht von den Frauen im Bilde aus! Es sind adelige Naturen, Aristokratinnen des Lebens. Aus jeder Haltung und Gebärde spricht eine schöne Seele. Was für ein herrlich Augenpaar schimmert unter dem lichtbeschatteten Hute der sitzenden Dame hervor! — Gedämpfte, verhaltene Lebenslust und sinnige Weltfreude, eine sensible Seele verrathen sie. Weiche schwellende Akkorde tönen durch das Bild, mit denen sich ernstere Klänge mischen. In dieser malerischen Vereinigung von Elementen der Natur und Kultur liegt die Poesie des Bildes, wie sie freier, eigenthümlicher und persönlicher nur noch auf Böcklin'schen und Klinger'schen Bildern vorkommt.

Ein solches Bild kann nur unter dem Einflusse einer reifen Kultur gemalt werden. Es weist auf Urahnen wie Rubens und die grossen Italiener zurück, in deren Schöpfungen zum ersten Mal der ganze Gehalt der geistigen Kultur ihrer Zeit zum Ausdruck kommt. In der Weise einer freien malerischen Dichtung, die Kostümliches und Nacktes, Naheliegendes und Fernes mit einander verwebt, haben solche Darstellungen in Giorgone ihren Vorläufer. Schon bei ihm finden wir die gleiche malerische Ungezwungenheit der Anordnung, durchsättigt mit durchgeistigter malerischer Empfindung. Wer auch mit dem Problem und dem Inhalte, den der Maler auf seine eigene Weise in das Bild gelegt und in edlen Formen gelöst hat, sich nicht auseinander zu setzen vermag, aber im Banne der grossen malerischen Schönheiten desselben steht, der widerstrebe ihnen nicht und freue sich an einer Schöpfung, die aus der Fülle inneren Lebens heraus geschaffen und gebildet worden ist.

Derselbe Maler, der die weibliche Psyche so zu deuten vermag, ist selbstverständlich ein guter Bildnissmaler der Frauen und Schilderer ihrer körperlichen und seelischen Schönheiten. Schon

im vorigen Jahre trat er hier mit einer Anzahl ausgezeichneter Bildnisse hervor. Heuer weist das Bildniss Ihrer Hoheit der Herzogin von Mecklenburg wieder gleich vorzügliche malerische und psychologische Qualitäten auf. Solche von Natur aus vornehme Erscheinungen kommen der künstlerischen Auffassung des Malers von selbst entgegen. Sie erleichtern und gestatten ihm eine charakteristische Wiedergabe ihrer Persönlichkeit. So gibt das Bild ein beseeltes Repräsentationsbildniss, beseelt durch die vornehme Erscheinung der Dargestellten, die in der Lebendigkeit und Eigenart ihres Wesens mit malerischer Noblesse und Freiheit wiedergegeben ist.

Raff. Schuster-Woldan: Porträt I. Hoh. d. Herzogin von Mecklenburg

Marr zeigt sich in seinen Bildnissen und Studien als eine durchaus eigenartige und selbstständige Persönlichkeit. Er geht darin immer wieder neuen malerischen Problemen nach, und sucht sie in der Art und Weise der englischen Maler zu lösen. An Fülle, Kraft und Reinheit des malerischen Tones stehen seine Bilder hoch über der Mittellinie malerischer Leistungen. Welche Stimmung erzeugt nicht das kleine Bildchen «Dämmerung». Es ist ein rauschender, koloristischer Akkord von grell-gelben, grünen, sanften verdämmernden und verschwebenden Tönen. Die so fein in den Raum komponirte Figur ist der bildliche Ausdruck in diesem Farbenrhythmus und Farbengedicht, sie klingt mit ihren fahlen grauen Tönen herrlich zu dem Dämmerschein in der Landschaft. Man muss über viel malerisches Wissen und Können unbeschränkt verfügen, um so viel Stimmung auf einen so engen Raum zusammen drängen zu können. Eine Studie, eine Porträtzeichnung von Marr ist immer musterhaft, korrekt, richtig, lebendig in der Zeichnung und mit einem sicheren künstlerischen Gefühl für Raumgestaltung ausgeführt. Wie breitet die sitzende Mädchenfigur sich aus und wächst im Raume, höchst lebensvoll und völlig ungezwungen in ihrer natürlichen Harmonie! Mit ganz wenig Mitteln, nur mit den Hauptlinien ist das Organische des Körpers bezeichnet, ist das

Phil. Otto Schaefer: Ständchen

Bild auf grauer Pappe fixirt, ist diese wieder als Lokalton benützt, und mit Weiss und einigen Fleischtönen gehöht, so dass ein lebendiger, malerischer Eindruck entsteht.

Marr steht mit der Natur in fortwährendem innigen Verkehr und naht sich ihren Erscheinungen immer auf neuen Wegen. Nur in ihr Inneres ist er nicht gedrungen, ihre Psyche blieb ihm fremd. So leicht er den äusseren Eindruck eines Objektes auf's Feinste festzuhalten weiss, so schwer wird es ihm, dessen individuelles Leben in denselben Eindruck zu bannen. Er schafft von Aussen nach Innen, nicht von Innen nach Aussen. Seine Arbeiten nöthigen Jedem Achtung ab durch die Strenge und Reinheit ihres Strebens, durch ihre malerische Fülle. Er bleibt darin nirgends auf halbem Weg stehen, jeder Eindruck ist für ihn ein Problem, an dem er festhält, den er studirt, bis er ihn durch und durch kennt, so dass er künstlerisch gelöst als fertiges Bild heraus kommt. Darum muss man seine Bilder verehren, um dieses Ernstes der Arbeit willen. Marr kennt und will nichts Halbes, was er uns gibt, ist eine volle, reife Frucht seines künstlerischen Schaffens, seiner reichen künstlerischen Erfahrung und Kenntnisse.

Knirr, der ihm im malerischen Streben verwandt ist, beherrscht das malerische Können nicht mit der unumschränkten Freiheit und vor Allem nicht mit dem malerischen Geschmack, der Marr auszeichnet. Der unangenehme, abstossende Eindruck des Porträts eines Herrn mit Degen muss ganz auf Kosten des Malers gesetzt werden.

Im «Ständchen», einer Schöpfung von Philipp Otto Schäfer, kündigt sich ein Maler an, der abseits von den ausgetretenen Wegen einen Gang in's Grüne unternimmt, um dies in vollkommen freier Weise mit den Gestalten seiner Phantasie zu bevölkern. Diese Selbstständigkeit

Carl Marr: Dämmerung

verdient um so grössere Beachtung, als wir die originalen Talente immer schmerzlicher vermissen, die den Muth haben, abseits der grossen Heerde auf einem stillen Eilande sich häuslich einzurichten und sich selber zu genügen. Philipp Otto Schäfer gehört, wenn man von seinem modernen Farbenempfinden absieht, in die Aera Rottmann's, Genelli's, er sympathisirt mit Carstens und Cornelius, liebt Schwind und Feuerbach, ist seiner ganzen Art und Weise nach einer der Maler, die man als «Komponisten» zu bezeichnen pflegt und die die Generation von 1890 abzuthun sich vornahm. Seither ward man diesen Malern wieder gerechter, hat sogar schon da und dort wieder angefangen, sie liebevoll von einem künstlerischen Standpunkt aus betrachten und verstehen zu lernen; ein grosser Theil rückt natürlich nach wie vor von ihnen ab, wie der Hund von einem Glas Wein; es riecht und schmeckt nicht für ihn. Der Grund hiezu ist sehr natürlich und einleuchtend, diese Bilder übersetzen eben die realen Erscheinungen des Lebens in eine künstlerische Form. Sie zu geniessen, dazu gehören künstlerische Sinne, wie sie Hildebrand in seinem Problem der Form herbei wünscht. Die Freude an der sinnlichen Erscheinung der Form, die Zartheit und Energie der Umrisse spielt in Schäfer's Bildern die Hauptrolle, oft entsteht ihretwegen ein wogender, schwebender, schwimmender, tanzender Rhythmus von Linien.

Wie bei oben genannten Meistern verbindet sich bei ihm mit dem Gefühl für schöne Linie und Form ein geistiges Element, eine übersetzende, künstlerische Anschauung des Lebens, wie jene Meister tummelt er sich mit Vorliebe im klassischen Alterthum. Daran erinnern sein «Prometheus», sein «Kampf» u. s. w.

J. B. Hofner: Schafe

R. M. Eichler: Gewitter im Frühling

Er bevölkert seine Bilder mit Centauren und Lapithen, mit Göttern und Helden, mit Liebesgöttern und bacchantischem Gesinde. In der Farbe wirken seine Bilder ruhig wie Gobelins. Der Maler liebt es, feine, silberne, grau-blaue und violette Töne anzuschlagen. In hohen Hallen, festlichen Sälen wären seine Bilder ein vornehmer Schmuck der Wände. In einer Zeit, die solchen Schmuck verschmäht, sieht ein Talent seiner Art sich genöthigt, Bilder grossen Stiles in kleinem Format auszugeben, ein Missstand, für den es leider keine Lösung gibt, so lange der Ruf «gebt uns Wände!» ungehört verhallt. Auf poetischem Gebiete hat diese Kunst ein Analogon in Konrad Ferdinand Meyer's Dichtungen, wie sie ungefähr in solchen Versen hervortritt:

«Aufsteigt der Strahl und fallend giesst
Er voll der Marmorschale Rund,
Die, sich verschleiernd, überfliesst
In einer zweiten Schale Grund;
Die zweite gibt, sie wird zu reich,
Der dritten wallend ihre Fluth,
Und jede nimmt und gibt zugleich
Und strömt und ruht.»

Fritz August v. Kaulbach's «Frauenbildnisse» sind schön. Er versteht es, jenes reizende Lächeln, das einen rosigen Mund und eine schimmernde Reihe perlengleicher Zähne zeigt, im Bilde

neu zu schaffen, und zwar auf malerisch vorzügliche Art, mit einem Können, wie es nur Wenigen für solch' vergnügliche Arbeit zur Verfügung steht. Er weiss seinen Mädchen und Frauen einen neckischen Zug in den Mundwinkel zu legen, bald übermüthig herausfordernd, bald süss schmollend, bald wieder voll trotzigen Ernstes. Endlich kann er feucht schimmernde Augen mit einem Anflug von Melancholie malen, der unwiderstehlich wirkt. Die ganze Skala von Ausdrücken verschiedener Empfindungen beherrscht er und bedient sich ihrer mit virtuoser Meisterschaft. Er weiss das Weib zu schildern, dass es begehrlich wirkt, er garnirt es mit allem graziösen Tand, zeigt es in aller Nonchalance, deren eine Weltdame fähig ist und durch sie sich so anziehend macht. Er malt die Damen reizend, die Kinder als steckten Amoretten, von alten Meistern gemalt, in modernen Kostümen. Aber wenn seine Frauen und Mädchen auch hübsch, graziös, geschmeidig und chic sind, überhaupt immer schön und begehrenswerth erscheinen, so wird ihr Eindruck doch manchmal abgeschwächt durch allzu geringe Betonung des Charakters; alles konzentrirt sich auf ihre äussere Erscheinung, und so sind sie gewiss im Leben nicht immer, vielleicht sind sie manchmal so in der Gesellschaft oder in einem momentanen Affekt.

Anna-Marie Wirth: In der Apotheke

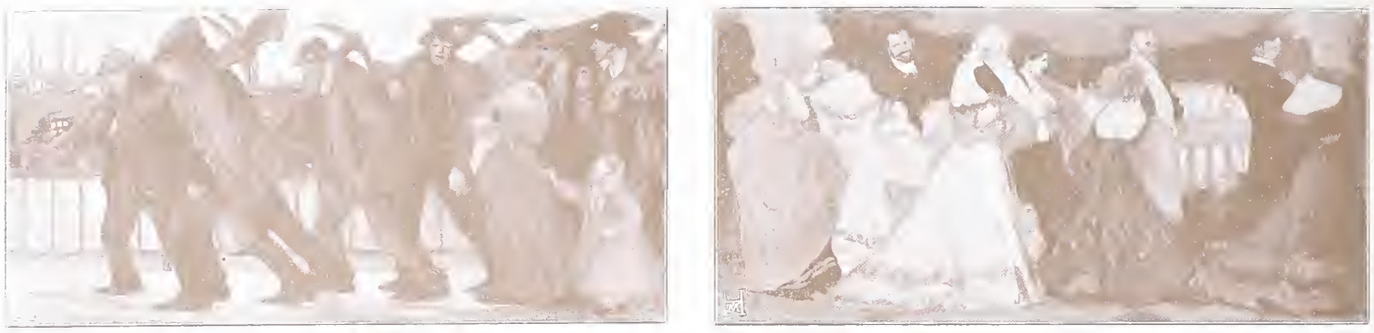
Fritz August v. Kaulbach ist ein geistreicher Maler, er weiss die malerischen Effekte und Mittel genau seinem Objekte anzupassen. Aber diese Effekte und Mittel sehen aus, als wären sie von den alten Meistern auch schon gebraucht worden.

Wir sind verwöhnt darin, wir wollen Mittel und Ausdruck mit jedem Objekt wechseln sehen. Vielleicht leitet sich diese Anschauung von der problematischen Art des künstlerischen Schaffens her, die die Secession so sehr in Schwung brachte. Aber man kann auf den Schultern der Alten stehen und die Tradition doch in freier Weise mit Geschick und Geschmack auf die Stoffe der Gegenwart anwenden, und erst so entsteht der grosse Künstler. «Der Regent» ist ein prächtiges Bildniss, die Dame in Weiss mit der rothen Schleife entzückend, der Adlerjäger ein Muster in Zeichnung und

Ton. Die ganze Reihe älterer Sachen, die Kaulbach gebracht hat, um ein möglichst übersichtliches Bild seines Schaffens zu geben, zeigt durchwegs seinen feinen und gebildeten Geschmack und sein grosses Können. Ja Manches, wie der Frauenkopf im runden Medaillon, vermag um seines stimmungsvollen Ausdrucks willen dauernd zu fesseln. Weniger entspricht es der künstlerischen Art Kaulbach's, wenn er als Porträtist einem energischen Männercharakter gegenüber steht. Das Bildniss des Herrn Possart wird Niemand befriedigen, der das Original kennt, der in dessen lebendigen, energischen Zügen gelesen hat. Es nützt auch nichts, dass der Herr gerade in einer Rolle agirt, die ihm sanft zu Gesichte steht, der Eindruck bleibt trotzdem ungenügend. Gross und geschmackvoll, raffinirt, kapriziös, lebendig und prickelnd ist Kaulbach in seinen Skizzen. Er hat davon zwei Proben gesandt, wovon besonders die eine mit den tanzenden nackten Frauengestalten voll sprühenden Lebens und spielender Bewegung ist, sie steht in der farbigen Haltung und Komposition einem alten Meister wirklich nahe, ohne sich an einen bestimmten anzulehnen. In dieser Hinsicht in solchem Ausdruck ist Kaulbach ganz er selbst. Hier können wir aufrichtig sein reiches Talent, seinen auserlesenen Geschmack, seine ausgezeichnete Geschicklichkeit bewundern. Leider wird auch dafür keine Gelegenheit geboten, dass er diesen Theil seiner Begabung im Dienste grösserer Aufträge bethätigen könnte.

Ferdinand Keller: Bildniss des Grossherzogs von Baden

Die Akten über Lenbach's Kunst sind bereits geschlossen, sie ruhen wie die über einen alten Meister zum Theil schon in kunstgeschichtlichen Archiven. Aber der Maler lebt und schafft immer noch wie einer der Allerjüngsten, er besitzt in hohem Maasse die Fähigkeit, in seinen Schöpfungen sich jung zu erhalten, und stellt sich in vielen neuen Bildern immer neue malerische Probleme. Lenbach interessirt immer. Er gewinnt seinen Objekten stets einen lebendigen Ausdruck ab; die Psyche des Menschen ist ja so vielgestaltig und unerschöpflich an verschiedenen Erscheinungen. Die Kunst des Porträtirens ist die lebendigste, die allzeit von jedem Formalismus sich am freiesten



Adolf Münzer: Arbeit und Luxus

hält, die beständig von der Natur genährt, angeregt und fortgebildet wird. Die Darstellung neuer Menschen ergibt auch für den Maler jederzeit neue Probleme. Neuerdings versucht Lenbach Jedem in seiner eigenen Art gerecht zu werden; er stellt nicht nur dar, wie der Porträtirte die Welt anschaut, er sucht ihn auch in seiner ganzen charakteristischen Haltung festzuhalten.

In dem köstlichen Bilde eines alten Herrn, der die Linke auf die Brust gelegt hält, fand dies Streben beredten Ausdruck. Auch in der Farbe ist das Bild frisch, es gibt die gesunde, rosige Gesichtsfarbe treffend wieder; die Modellirung des Kopfes scheint kräftiger, als man sie sonst von dem Maler zu sehen gewohnt ist. Koloristisch wird er in seinen Bildern immer noch vornehmer und feinfühliger, und wenn er in ihnen die Farbenskala altmeisterlicher Gallerietöne spielen lässt, so wirken sie in ihrer harmonischen Abgeklärtheit immer gehaltener und stimmungsvoller als viele Versuche der Modernen, die durch Buntheit und Unruhe verletzen. Ein Kenner der Farbe und ihrer positiven Wirkungen versteht er es wie Wenige, mit Wenigem dem Bilde eine farbige Haltung zu geben. Und nicht nur durch die eminente Kenntniss der Alten allein kann diese Kunst erworben sein, sie wird zum guten Theil auch von der Beobachtung der Natur, des Wechsels ihrer Licht- und Farbenerscheinungen, der Kenntniss ihrer Werthe für die malerische Darstellung herrühren. Durch seine Art, die Augen in verschiedener Beleuchtung zu malen, so dass sie in Farbe und Ausdruck verändert erscheinen, weiss er einen ungewöhnlich lebendigen Effekt hervorzurufen, in fein beachteten Momenten das Spiegelbild der Seele hervor zu zaubern. Die Modellirung von Augen und Mundpartien ist so lebendig, dass man meinen könnte, das Leben zucke darin.

Helene Schulz: Damenbildniss

An dem Porträt einer Dame mit reichem Schmuck im Kleid, mit Geschmeide um den Hals und in den Haaren mag der Maler selber seine Freude gehabt haben, diese bunten, schillernden,

F. von Defregger pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Tiroler

F. A. von Kaulbach pinx.

Copyright 1900 by Franz Hanfstaengl

Das Spielzeug

flimmernden, glitzernden Dingerchen zu malen. Aber eine so vergnügliche Aufgabe dem Maler solche Schmuckstücke bieten müssen, er ordnet sie mit diskretem Geschmack dem malerischen Haupteindruck, dem Kopfe, unter. Die Dame mit dem dunklen weichen Haar, das sich so stimmungsvoll von dem trüben, neutralen Hintergrund abhebt, ist mit Liebe und einem Aufwand von grossem Können gemalt, es berührt wie ein Gedicht des Malers auf diese schönen Haare. Auch das Gesicht ist schön, eine südliche, subtile Schönheit mit blassgelbem Teint zeigt sich darin. Die Augen sind wie die der Gazelle und von tiefschwarzen, weichen, sammtenen Wimpern überschattet, ein feines Köpfchen baut sich auf leichtem geschmeidigen Halse auf wie eine köstliche Bekrönung auf schlankem Schafte. Es gelingt Lenbach nicht immer, das spezifisch Weibliche einer Erscheinung so zu treffen, diesmal hat er es vermocht, ohne Härte, ohne Pose, ohne besonderen Accent, sanft und weich, graziös und elegant wie die Erscheinung selbst sein muss. Sehr interessiren werden die Gemälde, durch die der Maler uns in seine Familie hineinsehen lässt. Fein und köstlich hat er sich selbst als Maler charakterisirt auf dem Bilde mit dem Jüngsten auf dem Arm. Das eine Malerauge kneift er zu, wie um den allgemeinen Eindruck eines Objektes zu erfassen, das andere bohrt sich scharf, spitz, stechend darin ein, — deutlich ist damit der malerische Beobachter und der Psychologe gekennzeichnet.

Aug. Fink: Novemberabend

Es ist nicht leicht, mit Bildnisarbeiten, wenn sie auch noch so gute malerische Qualitäten aufweisen, direkt neben Lenbach zu stehen. Aber trotzdem thut sich noch Einiges hervor, das malerisch sehr anziehend und vor Allem in der Charakteristik interessant und erschöpfend ist. So ist ein Studienkopf «Tiroler» von Franz v. Defregger unter die Porträts, die eine ganze Rasse kennzeichnen, zu rechnen. Wir haben in letzter Zeit selten eine an malerischen Feinheiten so vorzügliche Schöpfung des Meisters gesehen. Warm, satt, leuchtend in prächtiger Tonschönheit, auch in den Schattenpartien, lebendig in der Zeichnung und kraftvoll und weich in der Modellirung, stellt es ein individuell tirolerisches Stück Leben dar. Hier ist Defregger ganz der grosse Defregger, der mit Liebe das Leben eines

J. Schmitzberger: Aus unseren Bergen

kernigen Volksthums darstellt und dessen Name damit verknüpft bleibt für immer.

Die Porträts, die der Karlsruher Otto Propheter ausgestellt hat, entbehren der eigenwüchsigen Art in der Auffassung und Farbengebung und stehen auch hinter den vorjährigen zurück. Ein Mädchenbildniss von Tini Rupprecht, in freudigen, hellen, blonden Tönen, und das Bildniss des Malers R. Sch. W. von Helene Schulz sind malerisch anziehende Leistungen, besonders das Letztere ist auch in der Charakteristik sehr gut. Ein Doppelbildniss in eigenthümlichem Stil, aber von bewusster Originalität und Sinn für künstlerische Wirkung gibt Albert Welti. Er hat viel Empfindung für das Liebe und Kleine, und es hängen sich ihm bei einer ernsten Naturbetrachtung tausend kleine Dinge an, die alle einen eigenen Reiz auf sein poetisches Gemüth ausüben. Daran muss man sich erinnern, wenn man das Doppelbildniss in einer gemalten Umrahmung verstehen will, die ähnlich den Krügen und Geschirren der Biedermeierzeit mit allerlei schnurrigem Krimskrams verziert ist. Der Gedanke, die Porträts in einer Architektur mit lieblicher Aussicht auf ein Stück deutscher Landschaft zu geben, ist vortrefflich, und der Maler hat es verstanden, durch geschickte Anordnung der Farbenwerte das Nahe und Ferne darin zum Ausdruck zu bringen. Der Maler zeichnet eigentlich mit der Farbe und bringt durch eine Art Technik, die an die Emailmalerei gemahnt, grosse und farbige Wirkungen zu Stande. Man freut sich in diesem Werke an der Liebe und Innigkeit der Naturbetrachtung, freilich äussert sich der Maler darin manchmal noch kleinlich und verschnörkelt. Die Art, ein Bildniss mit allen Details in einfacher Anschauung und strenger Sachlichkeit wiederzugeben, erinnert an Holbein, wie Welti auch in der Art und Weise der Komposition an alte Ueberlieferungen sich anschliesst.

O. Beggrow-Hartmann: Fische

In der Art, Kunst aus dem Eigenen zu schöpfen, ist Welti wahlverwandt mit den Kollegen der «Scholle».

Die ganze Reihe von Werken von Lenbach, Kaulbach bis Schuster-Woldan bilden für sich einen geschlossenen Ring. Alle diese Werke zeichnet eine Reife in der künstlerischen Auffassung und Anschauung aus, diese Maler sehen in der Harmonie der Farben, Linien und Formen die künstlerische Wirkung eines Bildes. Der in künstlerische Form gebrachte Wirklichkeitseindruck gilt ihnen als Aufgabe, die sie Kraft ihrer individuellen Eigenart auf verschiedenen Wegen und mit verschiedenen

Julius Exter: Eine Ueberraschung

Mitteln zu lösen suchen. Sie stützen sich auf die Tradition und achten sie, ohne jedoch in ihren Fesseln zu liegen. Man möchte ihre Werke, ähnlich denen der alten Meister, in einem prachtvollen Palaste untergebracht wissen, in einem Palaste mit Gärten, die die südliche Sonne liebkost und dunkle Cypressen umschatten, wo in lauschigen Gängen kühle, hoheitsvolle Marmorbilder schimmern. Und denkt man sich dazu einen Ausblick durch der Lauben hochgewölbte Bogen in's Freie, in die belebte Landschaft, auf Landstrassen, auf der eine bunt zusammengewürfelte Gesellschaft sich tummelt, so sind wir damit unmittelbar in die Welt Exters eingeführt. In seinen Bildern fluthet das gewöhnliche Leben mit seinem tollen, ungeschlachten Humor, den Götter und Helden fliehen, und wenn Exter

P. F. Messerschmitt: Vor dem goldenen Löwen

versucht, ein Stück Romantik in diese Alltagswelt zu bringen, so geschieht das in absichtlich plumper Weise, wie das Bild «Eine Ueberraschung» zeigt, wo Nymphen vor Bauernlümmeln erschreckt fliehen. Auf einem andern Bilde, in dem Bauern mit übergeschulterten Sensen vom Tagwerk heimziehen, erzeugen die Farben ein Concert, das wie Blechmusik wirkt. Es ist eine glühend sinnliche, kraftvolle Malerei voll derber Effekte. Das Malenkönnen versteht sich bei Exter von selbst, er ist immer vollsaftig in der Farbe, und manchmal hat sie einen Schmelz, um dessentwillen man die psychische Ungeschlachtheit in den Bildern hinnimmt.

Die «Scholle» nennt sich eine Vereinigung junger Künstler, deren hervorragende Kräfte als Zeichner in der «Jugend» und im «Simplicissimus» bekannt sind. Sie streben eine Kunst aus dem Eigenen an. Gleich der erste Eintritt in den Saal, der erste Rundblick und die Musterung der ausgestellten Werke macht auf uns den Eindruck, sie stehen auf eigener Scholle. Die Arbeiten sind auffällig und können ihre Herkunft von der dekorativen Illustrationskunst nicht verleugnen. Wie ein vergrösserter

Wilh. Schreiner: Reconstruirte Stadtansicht

Franz von Lenbach pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Fräulein Sch.

Raffael Schuster-Woldan pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Odi profanum

(Horaz III. 1)

Oscar Laurenti: Hirtenleben

Ausschnitt aus der «Jugend» sieht sich Walther Georgi's «Kartoffelernte» an, wie eine zu einem Gobelin verarbeitete Illustration aus dem Simplicissimus wirkt Münzer's dekorativer Fries «Arbeit und Luxus». Bemerkenswerth ist darin der künstlerische Sinn und das Streben nach Raumgestaltung. Dekorative Grösse hat Erler's «Pest». Mit wenig Linien wird eine weite Räumlichkeit geschaffen in der menschenleeren, öden Strasse, durch die ein Schwarm Aasvögel flattert und die Pest schreitet. Auch die beiden Flügelbilder entwickeln sich gut in architektonischem Rahmen. Das eine stellt den Karneval des Lebens dar, in der sich die exaltirte Lebenslust einer Zeit äussert, in der ein grosses Sterben herrscht, das andere gibt die Kehrseite dazu, die bis zum Fieberparoxismus erhitzte religiöse Phantasie, die so erschreckenden Ausdruck in den Geisselbrüdern gefunden hat. Bei solchen Darstellungen verlangen wir nach der psychologischen Seite hin einen vertieften Ausdruck, diesen aber vermag das Bild nicht zu geben. So gut der Eindruck der verödeten Stadt erreicht ist, so viel Stimmung davon ausgeht, die Personifikation der Pest wirkt doch zu dekorativ, wächst in ihrer phantastischen Kostümirung über einen bizarren äusserlichen Effekt nicht hinaus, und schafft in uns Erinnerungen an die kindliche Vorstellung eines Indianerhäuptlings auf dem Kriegspfad. Wir sollen ein Bild dieser Gottesgeissel sehen, die ungeheures Grauen umschwebt, aber das Bild ist nicht stark

Joh. Herterich: Der Erlöser

genug, diese Empfindung in uns zu erzeugen. Bei den Büssern ist wieder die Stimmung vollkommen gegeben, in dem Idol, das vom Schimmer der Kerzen umflirrt ist, aber die büssenden nackten Kerle im Vordergrund scheinen wieder zu wenig charakterisirt. So setzt auch in dem Karneval eine rauschende Farbenouvertüre ein, und es stören den Gang des leidenschaftlich beflügelten Rhythmus' plumpe Unfertigkeiten. Es geht ein grosser Zug, ein Streben nach dekorativem Stil wie ein leidenschaftlich' Stammeln durch das Bild, aber es fehlt ein Theil jener geistigen Kraft, die den Stoff durchdringt, der sich eben mit malerischen Mitteln allein nicht bewältigen lässt. Erler ist noch mit zwei Bildnissen vertreten, wovon das eines jüngeren Herrn mit schwarzem Hut und hellem Ueberzieher auf heller Wandfläche durch die nüchterne Wiedergabe des wahrgenommenen Natureindruckes auffällt. Doch ist es in seiner monochromischen Farbengebung wirkungsvoll. Es sind nur die charakteristischen Hauptlinien der Person festgehalten und durch sie die Formen gekennzeichnet und modellirt. Erler besitzt als Porträtist einen Sinn für das Charakteristische einer Persönlichkeit, aber er ist auch hier kein Psychologe. Seine Bildnisse haben sachlich malerische Werthe, aber durch die Empfindung gewinnt man keine Beziehungen zu ihnen.

Stimmungsmaler ist Eichler in seinen Bildern «Heugeruch» und «Gewitter im Frühling». Glücklich hat er den Stoff seinem Temperamente angepasst, hat ein Stück Natur herausgesucht, mit dessen Bearbeitung sein Empfinden sich deckt. Mag im Frühling der Strand am Meere, der fellartig mit üppigem Pflanzenwuchs überzogen ist, von dem sonderbare blaue Blumen aufsprossen, den das Licht liebkost und den dunkle Wolkenschatten verdüstern, Wahrheit oder Dichtung sein, es ist einerlei, es wohnt diesem Bilde die Kraft inne, Stimmung zu erwecken, und das ist genug. Das schon erwähnte Bild von Georgi sollte mehr Erdgeruch haben, es ist zu lyrisch weich und für eine Kartoffelernte in Arkadien sind die Bauern und Gäule darauf doch zu Dachauerisch. Ein Element von Segantini's Kunst würde es köstlich würzen wie eine flaue Suppe etwas Salz.

Nach diesen Malern, die Farben- und Formgedanken in eigenem grossen Stil auszusprechen suchen, kommen jene des Lebens, der umgebenden realen Welt. Sie suchen in ihren Sujets, die

sie der Gegenwart oder Vergangenheit entnehmen, die modernen Farbenprobleme in Anwendung zu bringen. Ihr Gebiet ist ein ungeheuer weites und umfangreiches. Einige, wie Eisenhut, stellen das Leben im Orient dar, als wären sie geborene Türken oder Araber, Andere bewegen sich in der Vergangenheit, als hätten sie sich lebenslänglich darin aufgehalten, und ziehen die artigsten und interessantesten Dinge hervor. Simm, Löwith und Seiler, unsere Meissonier's, sind die Hauptvertreter dieser Richtung. Wieder Andere, wie Schmutzler, suchen mit Vorliebe die eleganten Salons der Empire- und Rokokozeit auf und geben beispielsweise in einer Tanzprobe ein geistreiches, prickelndes Farbenkonzert. Wieder Andere schauen sich in der alltäglichen Umgebung, in Haus und Hof, in Garten, Küche und Keller, auf der Strasse, in der Kirche, im Wirthshause, in den Bibliotheken, Boudoirs, Arbeitszimmern und Werkstätten um und suchen die Menschen in ihrer gemüthlichen häuslichen Ruhe, bei ihren Geschäften, in Freud und Leid, auf. Unter ihnen finden sich die Arbeiter des Pinsels, die minutiös und präzis ausgeführten Bildchen stellen Wunderwerke malerischen Fleisses dar. Unter ihnen finden sich auch die Poeten des Pinsels, Schilderer idyllischer Verhältnisse und Zustände und intimer Stimmungen, unter denen München einst an Spitzweg einen klassischen Vertreter hatte. Einige haben eine glückliche Hand, wenn sie alte Zeiten lebendig heraufbeschwören, wenn ihnen auch nicht die originelle Empfindung und das grosse malerische Können gegeben ist, das die Werke von Dietz auszeichnet und für alle Zeit schätzbar macht. Etwas vom Geiste dieser Maler ist in jeder Münchener Ausstellung vorhanden. In seiner eigenartigen Bedeutung geschwächt und heruntergekommen ist das Bauernbild, wie es einst in Defregger und Leibl seinen Höhepunkt erreichte.

M. Erdtelt: Mädchenbildniss

Den vornehmen, künstlerischen Charakter, der dem Sittenbild, wie es aus dem Umgang mit Land und Leuten erwuchs, unter den Altmünchener Meistern eigen war, hat es bei den schwächlichen Epigonen eingebüsst. Das Malen nur um des Malens willen, wie es die Secession einführte, hat diesen originellen Charakter zersetzt und Viele in das internationale Malvirtuosenthum hineingedrängt. Messerschmitt's Darstellungen aus dem kleinstädtsischen Leben der Vergangenheit werden durch seine Art der malerischen Stimmung verweichlicht und verlieren dadurch die der Natur des Dargestellten eigenthümliche Würze.

Kempff's Bild «Belauschung», anziehend durch sein Motiv und die Delikatesse der malerischen

Anton Burger: Tuchgaden

Darstellung, ist doch nicht ganz frei von Effekthascherei, und lediglich der malerische Vortrag hält es über das Niveau ähnlicher Darstellungen. Anziehend durch ein fein gestimmtes Interieur mit zwei hübschen Mädchen darin sind Ritzberger's «Abendklänge».

An Lindenschmidt und seine Schule gemahnt Gebhardt mit seinem Bilde «Hämon ersticht sich an der Leiche der Antigone». Diese Gattung von Historienbildern ist jetzt nahezu ausgestorben, in der Modelle in Theaterkostümen antike Helden und Könige, Feldherrn und Krieger, rauhe Landsknechte und asketische Mönche je nach Bedarf der Historie mit mehr oder weniger Geschick agirten. Iwanowitz' Bild «Furor teutonicus» zeigt, dass trotzdem an eine Wiederbelebung dieses Genre's gedacht werden kann, wenn nur wie hier mit Energie der Stoff durchempfunden und ausreichend malerisches Können vorhanden ist. Das Bild stellt einen der vielen Kämpfe zwischen Germanen und Römern dar. Beim Frühroth, das durch den nebelumwogten Tannenwald scheint, wo auf feuchten sumpfigen Wegen eine römische Kohorte dahinzieht, brechen überraschend wie ein Wetterstrahl die Waldessöhne hervor. Der unwiderstehliche Anprall gegen die festgestaute Masse der Römer ist klar gestaltet. Die malerische Stimmung ist dem formalen Ausdruck untergeordnet und doch vereinigen sich beide zu einer für solchen Stoff günstigen Wirkung. Nicht jeder hätte den Muth, auf einem so weit zurückliegenden historischen Theater Schlachten grossen Stiles in Scene zu setzen.

Blos, Hartmann und Firle bilden ein modernes Künstlertrio. Ihnen ist der Stoff, das Gegenständliche im Bilde, nur eine Unterlage für malerische Probleme. Liebenswürdig wie Firle mit seinem Mädchen unter blühenden Blumen, feinfühlend wie Hartmann in seiner Frau Aventiure,

F. M. Bredt pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Eva und Maria

A. Seifert pinx.

Copyright 1900 by Franz Hanfstaengl

Der Hesperiden goldene Aepfel

der kleinen Strickerin und Schafhirtin, ernst und volltönig im Kolorit wie Blos mit seiner Schwarzwälderin, bilden diese drei sehr anziehende Erscheinungen in selbständiger malerischer Haltung. Sie beschränken sich thunlichst auf den malerischen Eindruck, ohne die Frische der Erscheinung, wie sie uns im Leben entzückt, durch malerische Marotten zu entstellen, die uns Matiegzeck's Bilder vielfach zeigen.

Eisenhut ist zuviel Maler, um im Stoff allein aufzugehen. Seine Orientbilder sind gluth- und stimmungsvolle Farbensymphonien. Die Wollust des Malens hat ihn zu diesem Stoffgebiet gedrängt, darin ihm die köstlichsten malerischen Offenbarungen wurden. Die koloristische Empfindung bestimmt den Inhalt seiner Bilder. Er greift seine Stoffe auf, wo er sie gerade findet, wo sein Malerauge gereizt wird, sie aufnimmt und sie gestaltet. «Die Theegesellschaft in Samarkand» und «Sindon, Gefängniss in Bochara» sind dafür charakteristisch.

Muther signalisirte 1892 die Schotten mit poetischen Fanfarenklängen, heute hätte er dies nicht mehr nöthig, sie sind Andere geworden. Ihre einst so kühnen und glühenden Farbenphantasien sind verblasst, ihre Stimmungsmalerei ist nüchterner geworden, die rauschenden Farbentöne von ihnen sind verklungen und nur einen schwachen Abglanz gibt Spence in seinem Bilde «Nach Sonnenuntergang». Was sie in hervorragendem Masse immer noch besitzen, ist die Fähigkeit, mit der sie Luft und Wasser malen. Nicht leicht liegt in andern Landschaften so viel Stimmung in der Luft, wogt eine solche Atmosphäre. Die Bilder geben in der That darin den Eindruck wieder, wie Muther die landschaftlichen Reize Schottlands schildert: «Der Himmel ist fast immer bewölkt, die Wolken

Walther Georgi: Kartoffelernte

Fritz Erler: Die Pest

hängen niedrig an den Bergen, und was zwischen Erde und Aether wogt, erscheint wie von weichem Schleier umhüllt, der selbst die stärksten Farbenspiele durch eine Fülle zarter Tonübergänge verbindet. Während im Norden die klare durchsichtige Luft in fast brutalem Realismus alle Einzelheiten in frischen Farben abzeichnet, liegt es hier wie ein grosses, tiefes Geheimniss über der ganzen Natur.» Alles ist Tonsymphonie, Alles Stimmung und Poesie in den Stunden der Dämmerung, wie es sich in dem Bilde von Downie «An der Furth» ausspricht. Alles ist helle, duftige Eleganz in der Frühjahrslandschaft von Macnee, aber «die schwellenden Farbenakkorde, voll, tief und rund wie Orgelklang, mächtig erregte lyrische Stimmungen in Farben» finden wir bei ihnen nicht mehr, auf den gluthvollen sinnlichen Farbenrausch ist grosse Ernüchterung gefolgt, nach den Sonntagsfreuden ist Werktagsstimmung eingekehrt. Nirgends zeigt sich deutlicher der Verfall als in Kay's Bildern. Die Stimmung darauf ist eine künstliche, die Malerei schwer und roh, die Zeichnung haltlos und lotterig.

In der Luitpoldgruppe hängen ein Paar Landschaften von Baer, der die früheren Bestrebungen der Schotten aufgenommen zu haben und in seiner eigenen Weise fortzusetzen scheint. Seine grosse Landschaft gibt eine Stimmung wieder, wie sie im Herbst öfter auf unserer Hochebene beobachtet werden kann, wenn Alles in Gluth und Farben getaucht ist, wenn Himmel und Erde im feurigen Wiederschein der untergehenden Sonne leuchten. Es ist ein Bild von rauschendem, dekorativem Wohlklang, dem dieselbe malerische Empfindung zu Grunde liegt, die Kunz zum Maler von Stillleben prunkender Seide, glänzender Metallgefässe, überhaupt zum Schilderer aller glänzenden, schimmernden Gegenstände macht.

In der Gruppe der Venetianer gibt sich ein anderes Streben kund, Fragiacomo ist der Modernste unter ihnen, und mit grossem, einfachem Empfinden ausgestattet. Er sucht nicht, wie die meisten seiner Landsleute, den Leuten zu gefallen und aufzufallen, sondern malt nur, was er schlicht empfindet und künstlerisch zum Ausdruck bringen kann. Seine Frühlingslandschaft mit grünenden Wiesen, blauen, verschleierten Lüften, die mit dem Duft junger blühender Pfirsichbäume sich verschmelzen, ist von einer süssen, zarten, bestrickenden Harmonie. Das Motiv ist so einfach

wie nur denkbar, eine Wiese, die ein schnurgerader Bach durchschneidet und die mit jungen Stämmchen bepflanzt ist.

Laurenti besingt in einem Bilde die Poesie des Hirtenlebens, sein «Gleichniss», das in duftenden, zarten Farben gemalt ist, lässt in dem grossen Format das starke persönliche Empfinden nicht ganz zur Geltung kommen. Die Poesie des Intimen verflüchtet sich in quadratmetergrossen Bildern zu sehr. Pictor ist ein echter Italiener mit all' den Fehlern und Verkehrtheiten und dem romantischen Schönheitsgefühl, das Talenten seiner Rasse so häufig eigen ist. Mit dem Bilde «Die verdorbene Quelle» zollt er der Sensationsmalerei seinen Tribut, wenngleich die Stimmung darin von künstlerischem Empfinden zeugt. Er hat auch für die beiden anderen Bilder «Venedig bei Nacht» und «orientalische Landschaft» gleiche Stimmung, der Mondschein der italienischen Nacht, in dem Venedig so romantisch aussieht. Der andere italienische Saal zeigt seine gewöhnliche Physiognomie, Bilder, wie sie als Verkaufswaaren für die Fremden, als Erinnerungen an Italien, gemalt werden, immer dieselben Motive, und man würde es nicht einmal merken, wenn die Waaren einmal auch nicht ausgewechselt würden.

R. M. Eichler: Heugeruch

Neuerdings hat sich Urban auf die italienische Landschaft verlegt und ihr wieder etwas von ihrem grossen Stil und Charakter abgewonnen. Urban sollte etwas von Rottmann's Kunstcharakter haben, um dem Stil der südlichen Landschaft grossen Ausdruck zu geben. Malerisch vermag er sie stimmungsvoll zu interpretiren. In diesem Bestreben zeigt er sich in eigenthümlichem Gegensatz zu Fragiacomo, der, im Sinne der Modernen ein Realist, die Poesie öder, einfacher Gegenden malt, während hingegen der Deutsche in romantischem Sinne die schöne italienische Landschaft aufsucht und darstellt.

Ueber die Bestrebungen der Künstler der Landschaftsmalerei zu schreiben, ist nicht leicht. Es herrschen darin so vielerlei Standpunkte und spricht so Vielerlei auf unsere Sinne und Empfindungen, ohne dass wir uns beim ersten Eindruck klar darüber werden und nach den verschiedenen Wirkungen zu unterscheiden vermögen, in welcher Weise eine Schöpfung zu uns spricht, ob ihr Eindruck ein nachhaltiger ist oder nur dem flüchtigen Beschauer zu genügen vermag, ohne eine dauernde Betrachtung auszuhalten und unser Empfinden zu nähren. Das Auge, die Sehstärke, die Empfindlichkeit für Ein-

drücke muss bei dem Maler, besonders bei dem der Landschaften, wo es hauptsächlich auf Raumgestaltung und Reiz der Farbe ankommt, eine grosse Rolle spielen und seine persönliche Auffassung ungemein beeinflussen. Es scheint nun doch zu weit gegangen, wenn man eine Erscheinung wie die des Impressionismus mit Kurzsichtigkeit zusammenbringt. Das Streben nach Verdichtung aller Einzelheiten zu grossen Massen, die Neigung zur Silhouette, entspricht doch dem Bedürfniss, in die künstlerische Darstellung der Landschaft einen grossen Charakter, etwas Monumentales, Grosszügiges zu bringen, und dies Bedürfnis hängt mit dem wieder erwachten Sinn für dekorative Kunst zusammen. Andrerseits mag freilich eine Besonderheit des künstlerischen Sehens, wie das stereoskopische Sehen, dem Laien bei Betrachtung eines solchen Bildes gar nicht auffallen, wie er ja auch den Positivismus, durch den Alles wie im photographischen Apparat wiedergegeben erscheint, für wahr ansieht und solche Naturtreue ohne künstlerische Uebersetzung bewundert. Die Bilder von Müller-Kurzwelly sind so gemalt, auch Fink und Palmié lassen sich von solchen Eindrücken leiten, die sie dann nur in eine diskretere, malerische Stimmung tauchen.

Als eine eigene Art Stimmungslandschaft hat sich die frei komponirte, wie sie in Böcklin ihren klassischen Vertreter hat, entwickelt. Sie beruht auf künstlerischen Grundprinzipien der Raumgestaltung, die aber durch das persönliche Empfinden in freiester Weise erweitert und belebt werden. In Ferdinand Keller's «Hain des Poseidon», in Kanoldt's «Diana», Hollmann's «Abschied» und «Jungbrunnen» spiegeln sich diese Bestrebungen wieder, nur mit einem theatralischen, pathetischen Ausdruck, der den Mangel vertieften Naturgefühls nicht zu ersetzen vermag. In der künstlerischen Gestaltung eines gewonnenen Natureindruckes sehen die Landschafter, die dem Karlsruher Künstlerbund angehören, ihre Aufgabe. Die Erde, selbst das einfachste Stück Natur, ist für sie schön, wenn es Stimmung

James G. Laing: Hafen in Dordrecht

F. Eisenhut pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Theetrinker in Samarkand

W. Lowith pinx. Phot. F. Hanfstaengl, Munchen

Im Vorzimmer des Ministers

Adam Kunz: Stillleben

beseelt, die das Gefühl des Weiten, Räumlichen erweckt. Eine Ebene, ein paar Bäume darauf, eine weiche, wogende Atmosphäre darüber, räumlich klar ausgedrückt, so dass mit wenig Orientirungslinien das Gefühl für's Räumliche erweckt wird. Ein Waldsaum, mit grosser, massiger Silhouette der Bäume, weite Felder, die vom Horizont begrenzt werden, gibt ihnen Stoff zu ihren Bildern. Die Farbe hilft wie in der Natur das Räumliche ausdrücken, sie treibt zurück, sie nähert und modellirt die Gegenstände. Sie erscheint auf den Bildern von Volkmann «Vorfrühlingstag» und «Waldsaum» wirklich als Aetherblau, saftiges Wiesengrün und in duftigen Fernen wie ein Hauch, der verschwebt. Diese Maler lieben keine Modellirung durch starke Kontraste von Licht und Schatten, ihre Bilder sind hell wie das Tageslicht, das draussen die Gegenstände umfluthet, verschärft und verschleiert, Licht und Luft bewirken die feinsten Unterschiede, heben, vertiefen, weiten, modelliren jede Bewegung der Landschaft. In dieser Hinsicht bietet Schönleber's «Hochwasser am Städtchen» zarte Effekte. Die üble Seite dieses Strebens zeigt sich in Kampmann's Versuchen. Die obengenannten Künstler streben auch ein Relief der Landschaft an, in dem der Natureindruck gefasst ist, ebenso wie Strützel mit seinem «Abend am Bach» und «Im Hochmoor». Nur verleitet ihn dieses Streben zu stärkeren Uebertreibungen. Das Suchen nach Vereinfachung des Natureindruckes hat zu einer künstlerischen Auffassung geführt, in der man die Landschaft nicht als etwas Räumliches fasste, sondern auf den Flächeneindruck hinarbeitete und in der die Farbe ähnlich wie bei Teppichen zur Wirkung kommt. Manche haben das Ornamentale der Landschaft in Farbe und Linie so hervorzuheben gesucht, dass die Feinheit des Natureindruckes, die Atmosphäre als Stimmungsträger in ihrer eigenen Weise nicht mehr zur Geltung kommt. Man hat mit einer gewissen Gesichtsrohheit farbige und ornamentale Eindrücke zu sehr auf dekorative Wirkung hin gesteigert. Die Farbe wirkt

dann schwer und arbeitet nicht mehr an der Klärung der räumlichen Verhältnisse mit. Beispiele dafür gibt Franz Hoch in seinen heurigen Landschaften. Poetischer Stimmungsausdruck beseelt Bürgel's «Abendlandschaft». Die Werke der Stuttgarter decken sich in ihrem künstlerischen Bestreben mit dem des Karlsruher Künstlerbundes. Thoma, der mit drei Bildern auftritt, ist auch in allen anderen der jungen Karlsruher Landschafter gegenwärtig, sein Einfluss ist unverkennbar.

Stimmung erwecken durch schöne Aussichten, durch räumliche Darstellungen, Stimmung schaffen durch ornamentale Flächenbilder, Stimmung überhaupt heisst die Signatur, unter der die moderne Landschaftsmalerei steht.

Otto Propheter: Bildniss der Frau Junker

Wir haben hier noch Einiges anzuführen, das sich nach Art und Charakter mit dem Vorausgeschickten verknüpfen lässt. Von Petersen ein paar Seestücke mit trefflich beobachteter und gemalter Stimmung; von Olga Beggrow-Hartmann ein Stillleben und von Pirie-Glasgow ein prächtiges Hühnerpaar mit Küchlein. Ferner müssen wir noch auf eine Erscheinung in der Stuttgarter Kunstgenossenschaft hinweisen, die ihr eine eigenartige künstlerische Note verleiht, — es ist Kalckreuth's Kunst; für seine Eigenart und grosse Auffassung der Natur spricht neben einer Landschaft am deutlichsten das Bild einer alten Frau, die ausruhend und nachdenklich im Freien sitzt. Mit den einfachsten Mitteln ist das Einfachste und Nothwendigste, der ganze innere und äussere Gehalt der Erscheinung in monumentalen Umrissen und Formengebung gegeben. Man glaubt, eine plastische Figur von Meunier in ihrer charakteristischen Silhouette festgehalten zu sehen. Es ist an dem Bilde maltechnisch Nichts zu bewundern — als seine grosse Einfachheit, die sich mit dem Empfindungsausdruck deckt. Das Bild erinnert an ein Fresco im Lapidarstil.

Kalckreuth hat sonst immer in der Secession ausgestellt, er würde auch heuer unter den lärmenden Farbensymphonikern durch seine herbe Grösse weit mehr wirken und auffallen.

Auch Keller gehört mit seinem Bilde «Arbeiter in einem Steinbruch» hieher. Es ist ein Freilichtbild im besten Sinne: Schwarze Schatten und grelle Lichter fehlen darin ganz und doch sind

alle Gegenstände kräftig modellirt. Es ist Licht, Luft und Raum darin, und Nahes und Fernes durch malerische Töne charakterisirt. Ein solches Werk setzt viel zielbewusstes, zeichnerisches und malerisches Können voraus; man darf es nur mit andern Bildern, die in ähnlicher Weise einen Vorgang im Freien darstellen, die aber durch das Streben nach Stimmung unwahr und manierirt erscheinen, vergleichen, um den treuen Wirklichkeitssinn und die feinen Grade malerischer Wahrnehmung, die Keller's Bild aufweisen, schätzen und würdigen zu können.

H. Spence: Landschaft

Ein eigenartiges Schmuckstück ist der Ausstellung in Herkomers Prunkschild mit Emailmalerei «Der Triumph der Stunde» einverleibt. Was das Menschenherz zu jeder Stunde bewegen mag, wird hier in einem Gleichniss malerisch ausgedrückt. Es wird erzählt, Herkomer habe diese Technik der Emailmalerei neu erfunden und gestaltet. Wer sich mit dieser Art der Technik nicht befreunden kann, wird doch der künstlerischen Geschicklichkeit, die daraus spricht, seine Anerkennung nicht versagen können. Die Bilder sind von einer Klarheit in der Zeichnung und Schönheit der Farben, dass sie wirklich als Kleinodien, als Edelsteine im Bild erscheinen und einer kostbaren

Andrew Black: Im alten Schottland

Fassung auch würdig sind. Nur hat Herkomer die Fassung nicht gleichwertig mit den Bildern gestaltet und das ornamentale Beiwerk nicht plastisch klar und zierlich genug gebildet. Es ist dies eine Forderung, die schon durch die Art und das Wesen des Metalls bedingt wird. Wir Kulturmenschen können uns nicht mit der Naivität eines Neuseeländers an ungebildeten Massen blinkenden Metalles ergötzen.

Die Secessionen sind aus der Vereinigung solcher Elemente der Künstlerschaft entstanden, die erfolgreich aus einem geistigen Rassenkampf hervorgingen und sich kräftig und selbständig genug zur Gründung neuer Künstlerrepubliken fühlten. Sie gewannen die Sympathie und Unterstützung aller künstlerisch Gebildeten durch die grossen und breit angelegten Prinzipien, auf denen sie fussten. Ihr Programm durfte nicht mit der Parole vom Malen um des Malens willen erledigt sein, sondern es musste darüber hinaus auf ein grösseres Ziel weisen, auf ein Ziel, das die Hebung und Förderung allgemeiner künstlerischer Bildung in sich schloss. An die Stelle der begrifflichen und abstrakten Anschauungen, die früher alles beherrschten, sollen Anschauungen treten, die die natürliche Empfindung und Vorstellung des Menschen nähren und bilden. Es frägt sich nun, haben die Secessionen bis

Tini Rupprecht pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Frauenbildniss

L. Schmutzler pinx.

Copyright 1900 by Franz Hanfstaengl

Quadrille

heute an diesen hohen Prinzipien festgehalten, und ist es ihnen gelungen, der Pflege der künstlerischen Kultur mit Erfolg obzuliegen, und wie haben sie diese Aufgabe erfüllt?

Um die Fahne der Secession schaarte sich anfangs Alles, was jung und kräftig war und künstlerischem Fortschritt huldigte. Ihre republikanische Verfassung erlaubte Jedem, mit seiner eigenen Ansicht und mit seinem eigenen Empfinden hervorzutreten. Das Individuelle galt als der tiefe Born, der unerschöpflich immer neue Lebenselemente der neuen Kunst zuführen sollte. Dabei zeigte sich aber, dass das Individuelle bei allen Menschen nur in aufgespeicherten Eindrücken und der Erfahrung von aussen, in der Fähigkeit, Ererbtes und Ueberkommenes zu übernehmen, zu verarbeiten und weiterzubilden, bestehe, kurz, dass der moderne Mensch nur ein Summe des von Ahnen, Grossvätern und Vätern Ererbten sei. Er versucht nun mit seinem Empfinden den veränderten Anschauungen der Gegenwart nachzukommen, indem er es in ein neues Gewand kleidet. Aber nur wenige hervorragend organisirte, mit tiefer Empfindung und künstlerischer Bildung ausgestattete Naturen machten wirklich einen Schritt vorwärts, dem grossen Ziele zu, eine moderne Kunst zu schaffen, in der der ganze geistige Gehalt unserer Zeit zum Ausdruck kommt. Wenn man gesagt hat, diese Kunst erschlösse das Leben in viel weiterem und tieferem Umfang als jede frühere Periode es erschloss, so bezieht sich das nur auf die Werke derer, die ausserhalb aller Vereinigung auf einsamer, stolzer

Richard Kaiser: Alter Steinbruch bei Kufstein

Höhe allein stehen. Denn das Verhältniss der mittleren Kräfte zu den führenden Geistern kann erst wieder in fruchtbringende Wechselbeziehung treten, wenn die moderne Kunst eine allgemeine Form für ihre Anschauung gefunden hat, in welcher die persönliche Kraft des Einzelnen ausmündet. Vorderhand muss man das Individuelle eher als das Element betrachten, das die schwächeren Talente in die Aera des Malvirtuosenthums hineintrieb. Diese Talente verfallen leicht dem Geiste der Nachahmung, sie sehen ihre Aufgabe darin, sich so auszudrücken, wie es anderswo gerade Mode ist und wie führende Meister sich äussern. Sie sollten nur nicht so überhandnehmen, dass sie die charakteristische Erscheinung einer Societät ausmachen, die sich die Pflege künstlerischer Reinkulturen zum Ziel gesetzt hat.

Die Wollust des Malens hat Vielen den Kopf genommen und das Rückgrat geschwächt, ihre Farbenoffenbarungen sind diffuse Träume und ihre Zeichnung ist haltlos und schlotterig. Talent und Genialität zeigt sich zwar in vielen Werken, aber verbunden mit einer künstlerischen Unkultur und Geschmacklosigkeit, die oft brutal wirkt. Künstlerische Kultur und Geschmack sind eben Dinge, die sich nicht erwerben lassen, wenn man sie nicht von Haus aus hat. Und die secessionistische Erziehung, die auf künstlerische Bildung hinarbeiten sollte, ist nicht im Stande, auf diese Grundelemente Werth und Nachdruck zu legen. Auch damit wird im Prinzip ihr ernstes Programm verletzt und geschädigt. Anschauliche, bildliche Vorstellungen, menschliche Empfindungen erweckt man nicht allein mit Farbenkonzerten, Farbensymphonieen, ohne dass nicht der Grund des Rhythmus, der Wohllaut der einzelnen Töne tieferem Empfinden entspringt, einen Halt, eine Organisation hat, die nur rein geistiger Natur sein kann. Viele Werke aber erfüllen diese Forderung nicht, sie haben kein Gefüge, keine Organisation, weder eine räumliche, noch eine geistige. Die malerische Epidermis einer Schöpfung kann der Anschauung auf die Dauer nicht genügen, die dekorative Wirkung allein thut es nicht, das Flächenbild vermag nicht so anzuregen, wie eine schöne Aussicht, an die sich menschliche Empfindungen anspinnen.

Es will uns scheinen, dass die heurige Ausstellung nicht zu den inhaltsvollsten zählt, und dass das eigentliche, secessionistische Prinzip nicht voll darin zum Ausdruck kommt. Das mit Geschmack durchgeführte Milieu der Säle, in denen die Bilder mit Rücksicht auf ihre Färbung eingeordnet sind, so dass eine vornehme, geschlossene Gesammthaltung erzielt wird, verleiht dieser Ausstellung ein einnehmenderes Aussehen als der des Glaspalastes.

Für das Figurenbild, wie es uns in der Secession entgegentritt, ist die malerische Gestaltung massgebend. Es kommt dabei nur auf eine Harmonie der Farben, selten auf die der linearen Anordnung an. Wohl kann man einen malerischen Eindruck, das Zusammenstellen von Farbflecken zu einem Ganzen zum Ausgangspunkt für ein Bild machen und durch neue Motive, neue Akkorde aus der Natur beständig bereichern, aber diese Eindrücke sind nur malerische Notizen, Rohmaterialien, aus denen ein Bild erst bereitet werden muss. Es befriedigt beim Figurenbild nicht und ebensowenig bei der Landschaft, wenn wir malerische Tonwerthe in harmonischer Skala heruntergemalt sehen. Es genügt nicht, wenn man lediglich einen malerischen Eindruck festhält, wir wollen vielmehr auch einen charakteristischen Ausdruck allgemein menschlicher Empfindungen darin ausgesprochen finden. Charakteristisch mit all' seinen guten und schlechten Eigenschaften für diese Richtung ist Ribot's Bild

«Die Sänger». Nur ist dieses Bild mit einem Verständniss für Form gemalt, das keines der übrigen annähernd erreicht. Ribot könnte darin auch Ribera heissen. Die gleiche Saftigkeit und Tiefe des Tones, die gleiche realistische Kraft wahrer Darstellung! Aber durch den Mangel einer klaren Komposition büsst das Bild viel von seinen altmeisterlichen Vorzügen ein. Nicht in der feinen Uebereinstimmung der Töne allein liegt der organische Zusammenhang, die künstlerische Gestaltung eines Bildes, sondern vornehmlich in der räumlichen Einteilung. Durch diese erhält ein Wirklichkeitseindruck für unser Auge erst seine eigentliche Fassung und Wirkung. Uhde's grosses Bild «Ruhepause im Atelier» ist auf reine Farbenkomposition angelegt. Die räumliche Anordnung bestimmen lediglich Farbenwerthe, je nachdem der Farbe die Eigenschaft innewohnt, nah oder ferne, klärend oder verdichtend zu wirken. Jedoch dieses malerische Problem ist nicht einwandfrei gelöst. Die Farben sind allzu grau und verstaubt, sie wirken und spielen nicht auf die ihm sonst eigene, feine Weise in- und durcheinander. Auch als Schilderung geht diese Modellpause, wie es eigentlich heissen sollte, über ähnliche anekdotische Bilder nicht hinaus. Da steht ein alter Mann mit einem Ausdruck, der deutlich sagt: für heute habe ich genug Modell gestanden. Eine junge Frau, mit dem Kind auf dem Arm, betrachtet neugierig die Leinwand, worauf sie gemalt ist. Während dessen balgen sich im Hintergrunde ein paar weitere Kinder, die vorher noch als Engel agirten, wie die an den Kleidern befestigten Papierflügel zeigen. Als malerischer Vorwurf ist diese Scene immerhin reizvoll, wenn auch die Malerei diesmal keine befriedigende Lösung ergibt. Slevogt's Bild vom verlorenen Sohn ist ein Werk, das man um seiner malerischen Vorzüge willen schätzen mag; aber die malerischen Qualitäten allein schaffen auch hier kein gutes Bild, besonders wenn ein Stoff gegeben ist, den menschliches und künstlerisches Empfinden einfach und gross zu gestalten vermag, wie ihn die alten Meister in so poetischer Weise gestaltet haben.

Alexander Oppler: Porträtbüste

Habermann's Bilder, in denen die gleiche Dame nun schon in einem Dutzend Auflagen erschienen ist, bekommen, wenn sie auch auf malerisch geistreiche Art immer neu pointirt sind, nun doch einen unangenehmen Beigeschmack. Es liegt in der ganzen Art des malerischen Vortrags etwas, das dem natürlichen Geschmack widerstrebt.

Geschmack ist ja bekanntlich eine höchst persönliche Sache. Wir möchten hier eine kleine Geschichte erzählen, in welcher ein besonderes Geschmacksphänomen auftritt, das vielleicht mit vielen hypermodernen Erscheinungen identisch ist. Es liess sich einmal ein moderner Literat zur Vesperzeit Häring und Kaffee auftischen und behandelte den Fisch als Kaffeebrod, mischte ihn stückweise unter das Getränke und löffelte Beides aus einer Schale.

Wenn wir Bilder von Habermann sehen, müssen wir uns immer dieser Geschichte erinnern. Und doch entwickelt Habermann einen so raffinirt vornehmen Geschmack, dass wir ihn am liebsten in Parallele mit Schuster-Woldan setzen möchten. Der Unterschied liegt nur darin, dass bei Letzterem natürliches Feingefühl und feine Empfindung vorwaltet, dagegen bei Ersterem meist nur Haut-goût.

Als eine Mittellinie, die zwischen beiden hindurchführt, lässt sich Klein's Malerei annehmen. Er gibt in seinen Damenporträts die reale Erscheinung. Es geht ein gesunder, sinnlicher Zug durch diese Malerei, der von Habermann's Raffinement, wie von Schuster-Woldan's Sensibilität gleich weit absteht.

Auf englische Art schildert Oppler in seinem Bilde «Musik» die vornehme Gesellschaft Englands. Eine Dame in Weiss und ein Kind in Weiss heben sich von einem nur in gedämpfterem Lichte scheinenden Hintergrunde ab. Diese Malerei verräth deutlich englische Einflüsse. Aber Oppler ist dieser Art viel näher getreten als auf den Bildern in der Ausstellung 1898. Er gelangte in dieser Manier zu einem sehr selbständigem Ausdruck. Während sich damals die reale Erscheinung in seinen Bildern schemenhaft verflüchtigte, hält er sie in den jetzigen Darstellungen trotz aller Zartheit der Modellirung doch plastisch fest. Gerade in dem Kontrast körperlich bestimmt hervortretender Formen und der Gewandtheile, die in zarten malerischen Tönen diese überfliessen, liegt ein besonderer Reiz der Darstellung. Oppler ist noch mit einem Bilde vertreten, das ihn auf einem anderen Gebiete zeigt. In einen alterthümlich, bürgerlich behaglichen Raum mit altem, grünem Getäfel, das in den Tiefen warm aufleuchtet, scheint durch ein hohes, in viele kleine Scheiben getheiltes Fenster die Sonne und malt bunte Flecken auf den Boden, streift auch eine Schüssel rothwangiger Aepfel, die eine alte würdige Matrone, am Fenster sitzend, abschält. Dabei steht ein junges Mädchen, von weichem Lichte umfangen und von ein paar Sonnenstrahlen geliebkost und angeglüht. Das Ganze ist so warm behaglich, zeigt eine so bürgerliche, anheimelnde Umgebung, dass man sich ordentlich wohl darin fühlen kann. Diese Scene gibt in ihrer Art ein Genrebildchen, wie Pieter de Hooch sie malte, der in die Sonnenstrahlen, die durch solche Scheiben fielen, verliebt war, und sie athmet die ruhige, glückliche Atmosphäre, die Chardin so meisterhaft wiederzugeben verstand. Ist er malerisch auch nicht auf der Höhe dieser Meister, so zeigt sich darin doch ein Talent, das auf eine selbständige freie Weise jene Wege in die köstlich stillen Winkel gefunden hat, die ein Malerauge immer entzücken werden. Ja durch die Kunst, die so Gegensätzliches umfasst, die die vornehme Sphäre des Salons in so diskreter Weise malt und zugleich in dem schlichten Stillleben aufzugehen weiss, unterscheidet sich dieser Maler von vielen modernen Kollegen auf beachtenswerthe Weise.

Da vorher von englischen Einflüssen die Rede war, möchten wir hier gleich eines Bildchens gedenken, das die englische Kunst, wenn auch nur im Kleinen, doch gut repräsentirt. Es ist dies «Die Wahrsagerin» von Robert Bell. Diese Maler haben nie die Schönheit aus den Augen verloren, immer ist sie ihnen als ein himmlisches Mädchen in Wald und Flur, im Haus und in der Gesellschaft begegnet. Wie auch in Opplers Bilder etwas von jenem vornehmen Wesen übergegangen ist, so zeigt es sich hier in einer übersetzteren romantischen Weise. Aber es ist dieselbe

H. Thoma pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München

Frühlingsmärchen

Hans Petersen pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, Münch

Auf hoher See

Angelo Jank: Heidi!

Rasse, dieselbe Diskretion in der Haltung, dieselbe natürliche Feinheit in der Bewegung und im Ausdruck der Empfindungen von Gesicht und Händen. Stets das Schöne vor Augen, haben diese Meister immer die goldene Mittellinie eingehalten und in ihren grossen Schöpfungen sich in mystische Regionen erhoben, in die kein Staub der grauen Alltagswelt dringt. Es ist ein Bild von Höcker hier, das auch an Mystizismus streift, aber es ist keine tiefe Offenbarung einer verzückten Seele darin, sondern nur malerisch raffinirtes Empfinden.

Eine sinnliche Malerphantasie, die im Sehnen und Suchen nach neuer Schönheit sich verzehrt, kann in der Produktion leicht negativen Erfolg haben. Aber je mehr gesunde und natürliche Vorstellungskraft einem innewohnt, desto weniger wird er von diesem geistigen Prozesse angegriffen und erschüttert werden. Stuck hat keine Anlage zu solchem Zehrfieber, wenn seine Farbensymphonien auch manchmal diffus erscheinen und ein verschobenes Bild zeigen, wie die heurige Wiederholung des «bösen Gewissens». Auch unter seinen Porträts verräth nur das des Afrikareisenden Eugen Wolff die feste Hand und den Farbensinn des Künstlers. Vielleicht lässt er sich doch durch den Beifall der Menge und unkritischer Schwarmgeister zu viel aus seinem Schöpferfrieden aufjagen und gibt Schöpfungen, die er noch nicht ausgereift hat, allzu leicht weg.

Hierl-Deronco's Kostümbildniss ist von starker dekorativer Wirkung und schön gemalt.

Wenn wir von Porträtkunst sprechen, so bezeichnen wir damit im weitesten Sinne alle Werke, in denen ein Wirklichkeitseindruck so gewahrt und wiedergegeben ist, dass wir darin jedes Objekt nach seiner Herkunft und Rasse zu erkennen vermögen. Dieser Zug der modernen Kunst erklärt sich aus dem innigen Anschluss an die Natur. Es liegt bereits ein wissenschaftlicher Zug darin, die Oberfläche eines Objekts auf's Getreueste in Farbe und Form wiederzugeben. Diese Richtung hat einen Positivismus erzeugt, der auf einen sehr engen Darstellungskreis sich beschränkt. Wenn aller-

L. v. Zumbusch: Greis und Kind

dings diese Anschauung in liebevolle Betrachtung aufgeht, wenn das Empfinden mit der Oberfläche zugleich das Lebensgefühl des Ganzen übermittelt, dann wird daraus ein Segen für die künstlerische Produktion erwachsen. Dann kommt zu dem gewissenhaften, fleissigen Abschreiben der Natur ein Zug von menschlicher Grösse, die mit gleicher Liebe alles umfasst. Ein solcher Zug der Naturbetrachtung wohnte Segantini inne. Es ist rührend zu sehen, mit welcher Liebe er eine Ziege, die ihr Junges säugt, gemalt hat. Seine Kunst wächst aus der Erde und ragt in die reinen Lüfte wie die Berge auf seinen Bildern. Sie ist eine Frucht, so goldeswerth wie das Korn, so nahrhaft wie das Brod, das daraus gebacken wird. Es ist eine Kunst der Empfindung, die Samen ausstreut, mögen herrliche Blumen und Blüthen oder erdenschwere Früchte daraus hervorgehen. Solche Meister sollen wie Patriarchen und Heilige in den Secessionen verehrt werden.

Ein älteres bekanntes Bild von Liebermann versetzt uns mitten in ein Altmännerhaus, in einen Garten mit warmer sonniger Beleuchtung. Die alten Leute sonnen sich, und in jedem Antlitz steht seine Geschichte. Liebermann hat seitdem wenig solche Bilder gemalt, das Suchen und Experimentiren mit malerischen Wirkungen hat diese treue Bildnisskunst in seinen späteren Werken verdrängt. Ein Doppelbildniss von Anetsberger stellt einen Pferdekopf mit seinem Wärter dar. Das Bild verräth allzusehr den photographischen Ausschnitt. Mit welch' kühner und starker Empfindung griff einst Velasquez solche Stoffe in ihrer ganzen Erscheinung auf und übertrug sie auf die Bildfläche, stellte Ross und Reiter ruhig in die bewölkte Landschaft oder lebendig bewegt in eine stimmungsvolle silbergraue Atmosphäre! Aber es wäre ungerecht, vor einem solchen Bilde treuen Arbeitsfleisses und Vertiefung in die Natur sich solchen Reminiscenzen zu sehr hinzugeben, es stecken nur künstlerische Qualitäten darin, die dazu verleiten, sich kühnerer und grösserer Züge zu erinnern. Man vermuthet, Anetsberger hätte nach dieser Seite hin mehr auszugeben.

Hubert v. Heyden: Kampf

Haben wir uns durch diese Erscheinungen verleiten lassen, weiter abzuschweifen und die Bildnisskunst als ein grosses allgemeines Gebiet aufzufassen, so führt uns Samberger mit seinen Porträts auf ihr

vornehmstes Gebiet, die Einzeldarstellung des Menschen, zurück. Man kann darin einerseits rein von malerischen Gesichtspunkten ausgehen und mit lebendiger Empfindung den momentanen Eindruck festhalten, und andererseits kann man von diesem bis zu einem gewissen Grade abstrahiren und durch das Medium der Empfindung in das Innere einer Erscheinung einzudringen versuchen, wie dies Lenbach thut. Erstere Art ist die Sambergers. Schnell, fast gewaltthätig reproducirt er den malerischen Eindruck auf die Bildfläche. Indem er sich müht, das flüchtige Erscheinungsbild festzuhalten, mit malerischer Furie dieses auf die Leinwand zu bringen, kommen neben grossen malerischen Feinheiten, wie sie nur die Stimmung des Augenblickes ergibt, auch viel Unruhe und nervöse Unsicherheiten zum Ausdruck. Alles ist wie auf einen Hieb heruntergesäbelt, sei es getroffen oder gefehlt. Damit im Zusammenhang steht auch die Klarheit, Flüssigkeit und Leuchtkraft der malerischen Töne, der frische lebendige Eindruck, den wir empfinden, wenn wir auch ein plastischeres Gefüge, eine feste Organisation in der Gestaltung entbehren müssen.

Karl Haider: Abendlandschaft mit heimkehrendem Ritter

Bei den Landschaften der Secession treten dieselben Prinzipien, die wir schon oben besprochen haben, in Erscheinung;Stimmung erwecken durch ornamentale Form und Farbe und Stimmung geben durch schöne Aussichten! Ausschnitte aus der Natur, bei denen die Wirkung nur auf ein paar farbigen Accenten liegt, die nach Art eines Tapeten-Musters anregen, gibt es hier viele. Sie haben für den Maler viel sachliches Interesse, sie bieten malerische Werthe, aber wir können sie nur als Stoffe und Materialien auffassen, denen die künstlerische Gestaltung, die Zubereitung für unsere Sinne fehlt. Wir lieben schöne Aussichten, schöne Punkte, idyllische Plätzchen, die menschliche Empfindungen anregen. Dem Deutschen erweckt die Landschaft Gefühl und Stimmung, er liebt landschaftliche Bilder, die seine Brust weiten, die ihn zu fröhlicher, andächtiger Betrachtung und feierlicher Erhebung stimmen. Er verbindet damit ein Stück Romantik, uralt sind die Vorstellungen, die Dichtung und Landschaft mit einander verweben und diese mit Gestalten und Fabelwesen bevölkern. Böcklin vertritt diesen Zug auf's Ureigenste. Die Landschaft als ornamentales Flächenbild ist ein Ausdruck, der unserem Empfinden fern liegt, der uns nimmermehr genügen kann. Wir wollen Landschaften, an die poetische Betrachtung und Stimmung sich anknüpft, Landschaften, die in stiller Beschaulichkeit genossen werden können, die unsern Schönheitssinn anregen und nähren. Haider's Abendlandschaft besitzt eine Stimmung in diesem Sinne. Es ist eine echt deutsche, contemplative Naturbetrachtung, wie sie Uhland beseelte. Ein Abend ist es in den Vorbergen, — feierlich ernst ragen dunkle Fichtenwälder in die lichte Atmosphäre, und der Horizont wird

vielzackig besäumt von bläulich schimmernder Bergkette. Die Luft ist sanft geröthet und alle Gegenstände schimmern in hellem, goldigen Ton, sind von einer prächtigen Klarheit, Vornehmheit und Reinheit. Das Motiv ist ein ganz einfaches, ein Stück Wiese und Wald mit schöner Fernsicht, und um auf deutsche Art der Stimmung romantischeren Ausdruck zu geben, hat der Maler darin einen heimkehrenden Kreuzzugritter, dem von waldigen Höhen seine Burg entgegenschimmert, hineingemalt. Ein solches Bild mag sehr mühsam und nachdenklich geschaffen worden sein, mit fast Holbein'scher Schärfe und Sachlichkeit sind alle Gegenstände darin behandelt.

L. Samberger: Bildnissstudie

Die landschaftliche Stimmung auf eine reizende Art zu beleben, indem er an ein köstlich idyllisches Plätzchen ein naives Liebespärchen setzt, das thut Hengeler in seinem Bilde «Auslug».

Nach der dekorativen Seite hin wirken die Landschaften von Vinnen und Overbeck, man kann sie wohl in prächtige, vornehme Räume denken. Auch wären Besig's Bild »Der Dorfbach» und Flad's «Herbstabend» stimmungsvolle Schmuckstücke für die Wände eines Wohnraumes. Von prächtiger, englischer Vornehmheit ist die Flusslandschaft von Cameron. Es sind Bilder, die eine beständige Anziehungskraft auf unsere Phantasie auszuüben vermögen, die man wie gute Hausmusik daheim immer um sich haben und geniessen möchte. Feine landschaftliche Zeichnungen gibt Meyer-Basel und Angelo Jank in den Ansichten von Rothenburg an der Tauber. Auf grauem Papier, das als Lokalton wirksam mit einigen Farben gehöht ist, hat er mit weichen, breiten Bleistrichen diesen Ansichten einen ungemein malerischen Ausdruck zu geben gewusst. Mit merklicher Liebe und Freude ist er in den Charakter des Ganzen eingedrungen, und das ist so goldechte Poesie und verklärt dies alte Nest wie die Sonne, die da und dort in einem Fenster spiegelt, die alte Ziegeldächer erglühen lässt und einen Thurmknopf festlich funkeln macht.

Albert Ritzberger phx.

Abendklänge

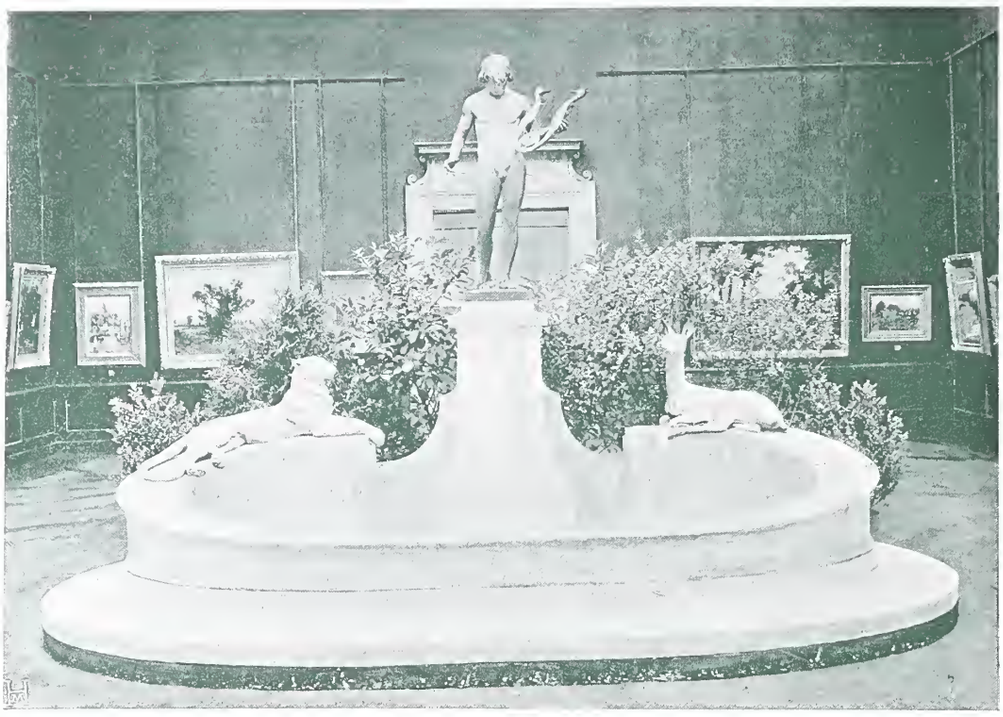
Paul Jvanovits pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München

Furor teutonicus

Einem plastischen Werke stehen die meisten Betrachter fremd gegenüber, es erweckt keine Empfindungen in ihnen. So sehr unser Auge empfänglich geworden ist für malerische Eindrücke, so sehr der Sinn für malerische Stimmung geweckt ist, so empfinden wir doch nicht die Reize der plastischen Form. Formgefühl und Formempfindung scheint noch gering entwickelt. Allerdings fehlt es in der Plastik bei uns auch an Werken, welche beides wirksam anzuregen und zu nähren vermögen. Das plastische Werk, wie es bei uns im Allgemeinen auftritt, entbehrt nicht nur der künstlerischen Fassung des Natureindruckes, sondern ist auch im Ausdruck der Empfindungen gekünstelt. Sehr bezeichnend dafür sind die Plastiken, die in Stein, Holz oder Bronze gedacht, immer in der Manier der Stuck-Technik ausgeführt erscheinen. Diese Manier gibt jede Form in barbarischer Weise als einen rohen Wirkungseindruck wieder. Dass das Publikum diese Dinge immer noch als Plastik hinnimmt und bewundert, beweist ebenfalls seine Empfindungslosigkeit gegen edlere Erscheinungen. Vielleicht ist die Plastik in solche Ausdrucksformen verfallen, weil sie so lange vom Leben isolirt war. Erst die Werke der Gegenwart verrathen wieder einen Anschluss an gegebene Situationen und bestimmte Verhältnisse und Oertlichkeiten. Die Plastik war immer eine Kunst, die sich im Zusammenhang mit bedingten Verhältnissen, im Anschluss an architektonische Werke gross und vielseitig entwickelt hat. Nur ein Theil der Bildnerei, wie die Porträt- und Kleinplastik, ist an keine bestimmten Verhältnisse gebunden, dagegen ein Grabmal oder Denkmal erhält erst Werth und Bedeutung im Zusammenhang mit seiner Umgebung. So vermögen wir uns kein bestimmtes Urtheil über eine Erscheinung zu bilden, wie das Bruckner-Denkmal von Zerritsch, indem hier die Hauptsache, die örtliche Umgebung, aus der das Ganze herauswachsen soll, fehlt. Wir wissen nicht, ist die Schöpfung darin lebensfähig und ihre Existenz begründet oder hat der Schöpfer unter Nichtachtung der gegebenen Situation nicht der räumlichen, sondern nur der künstlerischen Ausgestaltung des Stoffes Ausdruck gegeben, indem er das anmuthige Motiv eines den Gefeierten bekränzenden Genius' zu einem effectvollen Dekorationsstück verarbeitet hat. Solche Schöpfungen lassen uns bedenken, dass sie in malerischer Gestaltung viel mehr Stimmung erregen und verbreiten könnten. In der Malerei ist es eben um vieles leichter,

Taschner: Rauhbein



Hubert Netzer: Orpheus-Brunnen

ein solches Motiv auszudrücken und wenn auch nicht tiefe, so doch angenehme Empfindungen zu erwecken.

Stimmung erweckt und übermittelt auf's Beste eine andere plastische Schöpfung der Ausstellung, die man sich allerdings auch in bestimmten örtlichen Verhältnissen zu denken hat. Man dürfte den Orpheusbrunnen von Netzer nur in's Freie stellen unter eine Gruppe alter Bäume in einem stillen, lauschigen Parke, in welcher Umgebung diese idyllische Welt für sich uns noch deutlicher fühlbar würde. In der architektonisch-bildnerischen Fassung eines Brunnens ist in freier, selbständiger Weise dem Motiv des lyraspielenden Orpheus inmitten von Thieren des Waldes Ausdruck gegeben. Netzer entwickelt in solchen Darstellungen eine besonders reiche Produktion. Alle diese Gebilde sind ursprünglich empfunden, mit poetischer Phantasie und männlicher Schöpferkraft gezeugt. Dieser Brunnen ist schön und einnehmend durch seinen freien Fluss der Linien und stimmungsvoll durch den beseelten Ausdruck der Formen, wenn auch nicht so frei in dem Rhythmus der Form und Bewegung wie die Brunnenschöpfungen der Renaissance und des Barock.

Wenn man in neuerer Zeit versucht hat, wie in den alten Vorbildern das architektonische Element in der Conception solcher Schöpfungen hervorzukehren, so darf darum die freie bildnerische Gestaltung nicht zurückgesetzt werden. Denn diese ist es, welche in jeder Situation nicht nur in dekorativer Hinsicht wirksam wird, sondern ihr erst einen tieferen poetischen Ausdruck verleiht. Dass beides vereinigt so selten auftritt und so selten Werke hervorgehen, die neben den alten bestehen können, hängt mit dem Missstand zusammen, dass Architekt und Bildhauer getrennt wirken. Es ist das eine Misere, die die deutsche Plastik schon das ganze Jahrhundert hindurch bei allen grösseren Unternehmungen schwer und tief geschädigt hat. Immer scheiterten die Plastiker bei Lösung solcher Probleme an dieser Klippe. Keiner hat dies so richtig erkannt wie Hildebrand, der in seinem

«Problem der Form» eine Lösung durch Anschluss an die Tradition vorschlägt und anstrebt. Ihre Formen, mit neuem Geiste gefüllt, d. h. mit unserem Empfinden durchdrungen, müsste das Programm der künftigen Plastik bilden.

In welcher Weise die Plastik als eine in's räumlich Grosse gehende, frei schaffende und sich frei bewegende Kunst durch die Ungunst der jeweiligen Verhältnisse in's Kleine beschränkt und gedrückt wird, zeigen die sogenannten Statuetten. Manchmal sind freilich solche Statuetten trotz ihrer räumlichen Beschränkung grosse Schöpfungen und lassen erkennen, dass ihr Schöpfer eine Fülle des Lebens in diesen kleinen Figuren zu concentriren vermag. Sie gelten wie Umsatzwerthe eines grossen Kapitals, das in solcher Form mehr Zinsen trägt. Heuer finden wir zwar keine so überraschende kleine Grössen, aber es fallen doch kleine, bescheidene Arbeiten durch die originelle Art der Erscheinung auf, wie z. B. Taschner's «Rauhbein». Auch vieles andere ist so nett und ansprechend wie Kurzwaaren, die im Bazar dem Vorübergehenden so gefällig erscheinen.

Mit der Grabmalsplastik ist der modernen Bildnerei ein weites Arbeitsfeld gegeben, in dem eine Fülle künstlerisch neuer Momente der Gestaltung harrt. Man erinnere sich, in welch feiner Weise die Antike hierin schon die Wege und Ziele zu einer reichen künstlerischen Bethätigung gewiesen hat. Die Ausstellung weist nur ein paar Erscheinungen auf, die zeigen, dass diese Art nur hie und da von Liebhabern eine Pflege erfährt, so Christ's Gruppe «Der Trost» und Eloy Palazios' Grabmal einer vornehmen Spanierin; dieses zeichnet sich aus durch seinen freien selbstständigen Charakter in der Ausführung.

Wie das individuelle Empfinden, wenn es von keinen künstlerisch tieferen Absichten geläutert und durchdrungen ist, unharmonisch, bizarr, verschoben wirkt, zeigen Gasteiger's Arbeiten. Künstlerische Erziehung und natürlicher Takt bringen geschmackvolle Schöpfungen hervor, und man wird sich ihnen nicht verschliessen können, wenn sie auch keine besonders tiefe Persönlichkeit verrathen, so gewinnen uns die Werke von Nachahmern und Kopisten, wie sie die Renaissancezeit viele her-

Fritz Zerritsch: Bruckner-Denkmal

vorgebracht hat, durch künstlerische Durchschnittsqualität, Verständnis der Form und Beherrschung aller technischen Ausdrucksmittel Achtung ab. Ja selbst die Werke des Barock, wo die Willkür und Unnatur des Empfindens anfing Herr zu werden über edle Regungen und einfachen, massvollen grossen Ausdruck, zeichnen sich immer noch durch traditionelle künstlerische Fassung aus, welche selbst gröbere Ungezwungenheiten veredelt erscheinen lässt. Dadurch wirkt diese barocke Weise doch nie verletzend auf künstlerische Sinne wie in Gasteiger's «Prometheus», bei dessen Anblick wir an eine kleine Bühne erinnert werden, auf der ein leidender Heros durch einen kleinlichen brutalen

Max Klinger: Schlafende

Charakter karrikirt wird. Das Erhabene schlägt in's Lächerliche um. Durch Humor versucht Gasteiger zu wirken in seiner Brunnenfigur «Wasserscheu». Er betritt damit neuerdings einen Vergleichsweg, den er schon vor Jahren mit seinem Brunnenbuberl eingeschlagen hat, um damit die Gunst des Publikums zu gewinnen. Auch diese Absicht, durch Witz die Fernerstehenden und Gleichgiltigen für künstlerische Produktion zu interessiren, wäre im Prinzip nicht von der Hand zu weisen. Inwiefern ein plastisches Werk sich eignet, diese Rolle zu übernehmen, das kommt lediglich auf die Art der künstlerischen Gestaltung an. Künstlerischem Takt und Gefühl steht es allein zu,

Julius Diez: In arte libertas

das Mögliche und Unmögliche durch die Art der Gestaltung für unsere Vorstellung angenehm und wahrscheinlich zu machen.

Es kann einem gefallen, auf absonderliche Art alte Probleme durch ein neues Darstellungsverfahren zu lösen zu versuchen. Klinger thut dies in mehreren Werken und auf verschiedene Weise. In seiner «Leda» und seinem Relief «Schlafend» folgt er alten Prinzipien der bildnerischen Gestaltung, wie sie uns auch durch Hildebrand wieder näher gerückt wurden, nämlich durch den Prozess des aus dem Steine Herausbildens, ein Bildwerk auf die natürlichste Art wachsen und sich entwickeln zu sehen, bis der ursprüngliche Steinraum aufgehoben und sozusagen in lebendige Formen aufgegangen ist. Dieses stufenweise Herausbilden zeigt sich deutlich in dem Relief der Schlafenden, und weiter vorgeschritten in dem der Leda. Im ersteren schlafen wirklich die Formen noch im Steine gebunden, im letzteren sind sie befreit und zu vollem Leben entwickelt. In den «Tänzerinnen» schafft der Künstler nach Art altrömischer kleiner Bronzen ein zierliches Schmuckstück für's Haus. Die Büste «Assenjeff», die aus verschiedenfarbigem Marmor und kostbaren Steinen zusammengesetzt ist, ist ein Versuch, nach Art der Antike durch solche Zusammensetzung eine erhöhte dekorative Wirkung zu erreichen. Es kann durch solche Kontraste, wenn das Objekt an bestimmte Oertlichkeiten gebunden ist, eine harmonische Gesammtwirkung wohl erzielt werden, vermag aber in dieser Aufstellung, trotz einzelner Schönheiten, uns nicht anzusprechen. Bei der so eigenartigen persönlichen Auffassung des Künstlers, der in ganz freier Weise über das Gewöhnliche hinwegschreitet, überrascht es doch, wenn er die Fundamente der bildnerischen Gestaltung nicht in Acht nimmt, wo diese unbedingt beim ganzen Eindruck mitsprechen und von Bedeutung sind. Die Existenz der kauernden Marmorfigur beruht auf einem Fundament, das in einer bestimmten Form zum Ausdruck kommen muss, denn das Kauern und Niedergedrücktsein findet seinen festen Stand und Rückhalt auf der Erde. Diese muss darum in einer künstlerisch organischen Form, in einer Plinthe, gegeben sein, und als solche künstlerische Form sind die Messingkugeln, die die Figur stützen und in ihrer Lage erhalten, nicht hinzunehmen. Die Schönheit einer Arbeit leitet sich von dem harmonischen Zusammen-

klingen aller Theile her, und so gut in einem musikalischen Gefüge kein Misston den ganzen Eindruck stört, so schädigt eine Missform die Schönheit einer solchen Arbeit. Man muss annehmen, dass Klinger's farbig gehaltene Werke in ein bestimmtes Milieu hineingedacht sind; dass sie in einer anderen Umgebung nur schwer zur Wirkung kommen, sieht man an der gegenwärtigen Aufstellung.

In gegebene Verhältnisse, in eine die bildnerische Auffassung bestimmende architektonische Umgebung sind die beiden Figuren von Kurz «Weberei» und «Spinnerei» gedacht. Erinnert auch die ganze Weise der Formengebung und Behandlung an antike Vorbilder, so ermangeln diese Figuren trotz dieser äusseren weitläufigen Verwandtschaft nicht des selbständigen eigenen Ausdruckes, der modernem Schönheitsgefühl durchaus entspricht. Besonders spricht im Ausdruck der Köpfe so viel Zartes und Edles uns an, und verräth so viel Bildung und edle Herkunft, dass wir, um ähnliche Erscheinungen zu ermitteln, weit zurück blicken müssen. Sie verrathen neben feinem künstlerischen Geschmack eine geschulte und geübte Hand in der Bearbeitung des Materials, wie sie sonst selten bei uns zu finden ist. Dieser Künstler empfing seine Ausbildung in Italien und ist auch sonst mit gross und einfach aufgefassten plastisch durchgebildeten Porträt-Reliefs von deutschen Dichtern, Denkern und Künstlern hervorgetreten.

Herm. Hahn: Christus

Eine Arbeit, die durch gute, plastische Conception auffällt, aber durch eine Geschmacklosigkeit unästhetisch wirkt, ist «Der schweigende Mann» von Wildt. Der Künstler hat durch eine Marotte, indem er die schöne Wirkung des Steines durch einen Ueberzug von Lack schädigte, den guten Eindruck seiner Arbeit abgeschwächt.

Mangelnde seelische Empfindung und Durchdringung des Stoffes schädigt auch die formal tüchtige Arbeit «Christus» von Hahn. Sie zeigt auch deutlich, dass die Anregung von Donatello herkommt, ohne dass jedoch Hahn wie jener durch eine innere Veranlassung zu solcher Darstellung gedrängt wurde. Des Künstlers Stärke liegt auf einem ganz andern Schaffensgebiet, das auch seinem formalen Empfinden besser zusagt. Darauf weisen die Plaketten und Medaillen hin, die er brachte. Sie sind in Auffassung, feiner Durchbildung und verständnissvollem Eingehen auf den Bronzecharakter vorzüglich.

Als eine formal tüchtige Leistung ist hinzunehmen «Perseus», eine Brunnenfigur von Gosen. Auch Kiefer's «Susanna» ist eine Figur von entschieden seltenen plastischen Qualitäten hinsichtlich der Conception und des Ausdruckes.

Wohl die künstlerisch anregendste und feinste Art der bildnerischen Thätigkeit, in der Kräfte

Emil Rau pinx. [illegible] Munchen

Nach der Pürsch

Franz Stuck pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Dyonisos

der Beobachtung und Empfindung auf's Beste entfaltet werden können, ist die Porträtplastik. Allerdings steht sie noch weit hinter der Porträtmalerei zurück. Selten treffen wir in öffentlichen Anstalten oder gar Privaträumen gute Büsten an. Vielleicht geniesst diese Art der Bildnerei so geringe Aufmerksamkeit und Pflege, weil nur durch die vielfach todte Art der Uebersetzung Lebendiger in Gyps-Köpfe kein Zutrauen zu dieser Darstellung gefasst wird. Hierin fehlt es aber nur an Darstellern, die die zuckende Lebendigkeit und Fülle des Lebens auszudrücken vermögen. Man denke nur an

Max Klinger: Tänzerinnen

die Porträts eines Donatello und man wird fühlen, welche Reize einem plastischen Bildniss inne wohnen können. Nur eine ähnliche Erscheinung braucht aufzutreten, um auch diesen Zweig der plastischen Kunst wieder erblühen zu lassen. Und vielleicht ist eine solche schon bereit aufzutreten. Uns sind Bildnissbüsten im Albertinum zu Dresden bekannt, welche die Forderungen, die wir an das plastische Porträt stellen, hinsichtlich der lebendigen Auffassung und Durchbildung, vollständig erfüllen. Hier in beiden Ausstellungen vermögen wir ausser Hildebrand und Roemer keine Erscheinung

Palazios: Grabmal einer vornehmen Spanerin

aufzuzeichnen, die dem Zuge der Zeit hierin Folge zu leisten und ihren Forderungen gerecht zu werden vermöchte.

Wenn wir auf beide Ausstellungen zurückschauen und ihr Gesammtbild in's Auge fassen, so ergibt sich eine Fülle von Erscheinungen, unter denen Einige ganz bestimmte originale Züge aufweisen. Mit Stolz erfüllt es uns, auf die Höhe hinweisen zu können, die die Bildnissmalerei in Lenbach und Kaulbach erreicht hat, auf die hervorragende malerische Dichtung Schuster-Woldans «Odi profanum . . .». Ferner bieten uns eine Anzahl von Werken künstlerische Werthe von fruchtbarer allgemeiner Bedeutung im Sinne einer künstlerischen Kultur. Wir haben in der Ausstellung der Secession in einem vornehm abgerundeten Gesammtbild einzelne Schöpfungen bedeutender und starker Individualitäten, — neben viel Licht aber auch viel Schatten.

Alles in Allem eine Fülle von Früchten künstlerischen Fleisses und Genies, eine Fülle nahrhafter Stoffe für unsere Phantasie, und als Gegengewicht gegen das Eindringen der abstrakten Geistesrichtung in unsere Vorstellung, als Gegengewicht gegen die so allseitig geübte Verstandesbildung bedarf es der Fülle an Werken der Form und der Empfindung. Wir möchten mit Konrad Ferdinand Meyer's Worten schliessen:

„Das Herz, auch es bedarf des Ueberflusses,
Genug kann nie und nimmermehr genügen!“

Ueber Deutsche Plastik

VON

ALEXANDER HEILMEYER

Woran mag es liegen, dass die plastische Kunst, der doch ein so glücklich beschränktes Schaffensgebiet angewiesen ist, die so eingehend, wie keine andere, sich mit der Einzeldarstellung des Menschen und den vornehmen Geschöpfen der Natur sich befasst, — dass eine solche Kunst in unserer Zeit so wenig Liebhaber findet und so wenig Theilnahme und Verständniss begegnet? —

Die Werke des Bildhauers erschliessen sich ungleich schwerer dem Auge des Beschauers, als die an einschmeichelnden Reizen reicheren Schöpfungen des Malers, weil sie ein viel umfassenderes, allseitiges Studium erfordern, bei dem allein dem noch ungeübten Blick erst das Mitempfinden und Verständniss für alle ihre Schönheiten aufgeht. Dazu kommt, dass wir Germanen im Allgemeinen auch keinen so stark ausgebildeten Formensinn besitzen, wie die heutigen Romanen und die Kulturvölker des Alterthums. Um so mehr sollten wir eben darnach streben, diesen Mangel auszugleichen, indem wir auch in unsere alltägliche Umgebung plastische Kunstwerke versetzen, die unser Empfinden anregen und unseren Geschmack bilden; das heisst eine innigere Verbindung von Kunst und Leben anstreben, wie solche in den Zeiten hoher Kultur im Alterthum und der Renaissance bestanden hat.

Das Peristil eines pompejanischen Hauses

Welch' herrliches Vorbild gibt uns da die geschmackvolle Ausschmückung eines alten pompejanischen Hauses. Vornehmlich war es das Peristil desselben, das je nach Neigung und Reichthum des Besitzers mit Werken der plastischen Kunst ausgeschmückt war. Zwischen den marmornen Säulen des Wandelganges und im Garten waren Figuren, Hermen und Büsten aus Stein und Bronze aufgestellt. Zumeist waren diese Bronzefiguren Theile eines grossen Wasserwerkes; darauf weisen schon Darstellungen, wie die des Faunes mit dem Schlauche, dem Wasser entströmt, der Kinder mit allerlei Geflügel, aus deren Schnabel ein Rohr hervorragt, hin. Es mag von der Säulenhalle aus ein ergötzlicher Anblick gewesen sein, dem Spiele der kühlenden Wasser zuzusehen, und prächtig mag im Scheine der italienischen Sonne der leuchtende Marmor der Säulen und Statuen, das Grün der Ziergewächse und die Gluth der bunten Blumen gewirkt haben.

Die Vorliebe für schmucke Höfe innerhalb des Hauses mit Garten und Blumen hat auch das späte Mittelalter, hauptsächlich dann die Renaissance und Barockzeit, übernommen. Auch die Neuzeit würde gut thun, anstatt mit langweiligen Monumenten, durch Anbringung solcher Anlagen von Brunnen und Statuen reizvolle Strassenbilder zu schaffen.

Ein anderer Zweig der plastischen Kunst, die Porträtbildnerei, erfuhr durch die Alten gleich grosse Pflege, indem sie Hermen mit dem Bildniss des Hausvaters im Atrium ihrer Häuser aufstellen liessen. Eine beigegebene Abbildung zeigt eine solche Herme am Eingange eines Gemaches. Diese schöne Sitte verdiente erneuert zu werden; denn eine Büste, in Marmor oder Bronze ausgeführt, bildet eine dauernde Erinnerung und einen vornehmen Schmuck des Raumes. Unsere Zeit jedoch versteht sich nur schwer dazu; das beklagte schon Goethe seiner Zeit, indem er schrieb: Nicht weniger haben selbst wohlhabende, ja reiche Personen Bedenken, hundert bis zweihundert Dukaten an eine Marmorbüste zu wenden, da es doch das Unschätzbarste ist, was sie ihrer Nachkommenschaft überliefern können. Und wenn er in dem Aufsatze, «Vorschläge, den Künstlern Arbeit zu verschaffen», den Punkt anführt, «Pflicht, die Bildhauerkunst zu erhalten, welches vorzüglich durch's Porträt geschehen kann», so hat er damit den Nagel auf den Kopf getroffen. Denn durch gute Porträts wird die Plastik auf die Höhe in ihrer Ausübung gebracht, und in den Zeiten, in welchen gute Porträts gebildet wurden, waren auch die anderen Leistungen dieser Kunst hervorragende.

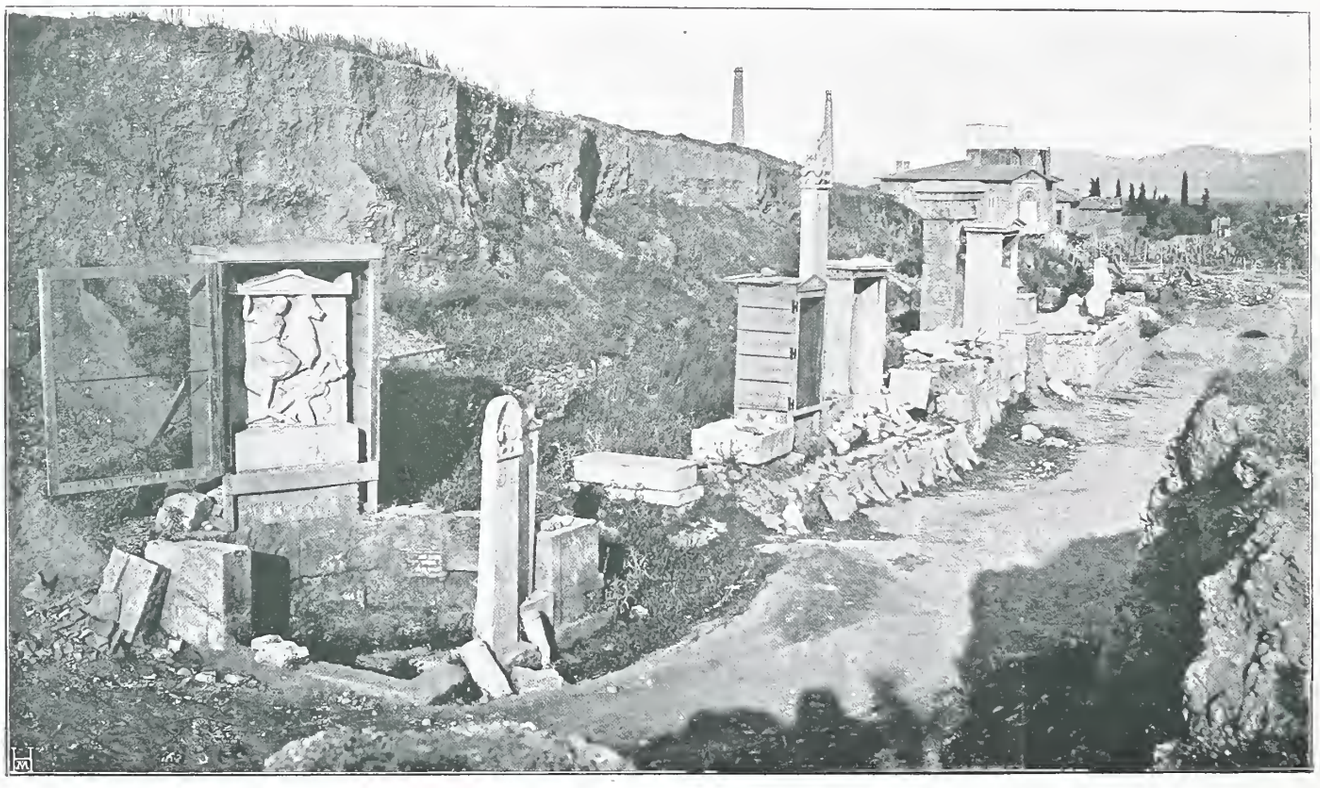
Neben solchen Werken der hohen Kunst barg das pompejanische Haus auch sonst noch herrliche Schaustücke an Kleinplastiken, als Gefässe, Leuchter und Kandelaber. Alles, Möbel, Geräthe, Geschirre, Schmuck, das zum Gebrauche im täglichen Leben diente, veredelte die Kunst. Ein erhöhtes,

vornehmes Lebensgefühl kommt hierin zum Ausdruck. Welche Beschränkung, selbst Nüchternheit, tritt in unserer täglichen Umgebung zu Tage. Gegenwärtig macht man Anleihen bei allen Kulturnationen des Alterthums und der Neuzeit, um einen neuen Stil in's deutsche Haus zu bringen. Manchmal erwecken diese Gebilde wahre Stilbegriffsverwirrungen, eine Art paranoia aesthetica. Unter den vielen Erscheinungen, die diese Bewegung zu Tage fördert, tritt besonders eine hervor, in welcher das moderne Empfinden dem antiken sich wieder nähert, nämlich der Todtenkult: die Sitte, die Gräber der Abgeschiedenen mit aller Kunst zu schmücken. Vorläufig vollzieht sich dieses Streben, hierin die modernen Empfindungen zum Ausdruck zu bringen, in imposanten architektonischen Entwürfen, die im unbegrenzten Raume der Gedanken ungehindert sich ausbreiten können, die aber in Wirklichkeit bei der Kostspieligkeit der Begräbnissstätten noch gute Weile zur Ausführung haben werden. Um so mehr wird durch das Vorgehen der Architekten der Bildhauer angeregt werden, seine schöpferische Kraft einem Gebiete zuzuwenden, auf dem seine Kunst so wie keine andere zu wirken im Stande ist. Eine hier beigegebene Abbildung zeigt die Gräberstrasse des attischen Friedhofes vor dem Dipylon in Athen. Der Reichthum an mannigfaltigen und originalen Formen einzelner Denkmale lässt den Mangel an künstlerischer Ausgestaltung unserer Friedhöfe stark empfinden. In den bildnerischen Darstellungen auf diesen Malen, es sind meist Scenen aus dem Leben darauf abgebildet, zeigt sich wieder das sinnige, dem Leben zugewandte künstlerische Empfinden der Griechen.

Ansicht aus einem pompejanischen Hause mit einer Porträt-Herme

Es ist dagegen leicht zu bemerken, wie die christliche Symbolik grosse Langweiligkeit auf unseren Friedhöfen verbreitet hat. Wir sehen dies an der geistlosen Art, in der immer wieder Symbole als Anker, Kreuz und Herzen, Inschriften, Bücher und Palmenzweige wiederkehren. Auch in den allegorischen Figuren der trauernden, weinenden, verheissenden, tröstenden Genien und Kindergestalten offenbart sich ein so konventionelles Empfinden, dass es wirkliches Empfinden abstösst. Wie feinfühlig zeigt sich auch hierin der Grieche, der selbst in den einfachen Malen dieses schlicht und gross mit erhabener Würde gestaltet hat. Auch bieten sie in anderer Hinsicht starke Anregungen, sie zeigen nämlich, wie man mit den anspruchlosesten Mitteln doch monumentale Wirkungen erzielen kann. Mit wenigen Formen, aber mit grossem Formgefühl ist der Steinblock zu einem architektonischen und bildnerischen Denkmale zugerichtet. Gerade in dieser Einfachheit

liegt ein bestrickender Reiz und nicht zum wenigsten das Geheimniss der grossen Wirkung. Bei uns wird zumeist der Natur des Materials wenig nachgegeben, mit Zwang und Künstlichkeit der Stein gegliedert, wodurch er immer mehr der Würde seiner Bestimmung entrückt wird. Wir begegnen oft wahren Orgien von Geschmackslosigkeit, die das Protzenthum aufführen lässt und die die künstlerische Unfähigkeit nicht zu verdecken verstehen. Nach den vorhandenen Ansichten von Denkmalen des Alterthums muss man sich auch bei den Malen, die handwerksmässig wie unsere Grabsteine hergestellt wurden, den Geschmack des Publikums und der Künstler so geläutert und vollkommen denken, als man heut zu Tage überhaupt ahnt. Italien, das auf eine grosse Tradition sich stützen kann, hat in der künstlerischen Ausgestaltung seiner Friedhöfe manches Bedeutende aufzuweisen. In



Gräberstrasse vom attischen Friedhofe vor dem Tysylon in Athen

der That müsste so die moderne Plastik ohne die hemmenden Fesseln und beschränkten Bestimmungen, die sie in ihrer Entfaltung auf dem Gebiete der Monumentalbildnerei hemmen, in diesen Aufgaben auf die freie Höhe der Kunst erhoben werden. Damit würde auch den sonst trost- und brodlosen Idealplastikern neue Ziele und ein ergiebiges Arbeitsfeld eröffnet. Ihre Kunst fände im Anschluss an die Gestalten des wirklichen Lebens eine Fülle von Beziehungen und könnte wahrhaft idealisiren, ohne in der bisher so beliebten Weise sich an schematische Abstraktionen zu halten. In der Darstellung des Menschen, den Gehalt des Menschen, die menschlichen Empfindungen zum Ausdruck zu bringen, wo könnten diese herrlicher, inniger zur Geltung gebracht werden, als in den Denkmalen der Erinnerung an das Leben.

Wenn wir uns jetzt auch wieder an die Antike anlehnen, so geschieht es doch mit einem

Bertel Thorwaldsen sculp. Phot. F. Hanfstaengl, München

Adonis-Statue

Berthel Thorwaldsen sculp.

Phot. F. Hanfstaengl München

Tag und Nacht

Rückhalt an unser eigenes Empfinden, in der sachgemässen Erkenntniss und Nutzbarmachung der grossen plastischen Werthe, die in ihren Werken liegen. Das Studium der Antike hat in mancher Hinsicht gute Früchte gezeitigt, aber ein lebensfähiges Geschlecht ist aus der Verbindung, die das deutsche Empfinden mit dem klassischen Geiste einging, noch nicht hervorgegangen. Die Darstellung des Menschen, als das vornehmste Objekt der antiken Kunst, ist in der klassizistischen Zeit rein formell nach antiken Schematas aufgefasst worden; nur Wenige versuchten den Gehalt des Menschen zu charakterisiren. Die Liebe zur blossen Form, zu äusserlicher, wohlgefälliger Schönheit, in der man das klassische Ideal erblickte, überwog das strenge Streben, in vollkommener Weise wahr zu sein, Form und Charakter übereinstimmend zu bilden. Man hielt sich an eine Uebersetzung der Natur, indem man sie durch die griechische Brille anschaute, statt an die Natur selber. Geisttödtender Formalismus, unwahre Empfindung waren die Folgen.

Grabmal vom attischen Friedhof

Damals, da die deutschen Plastiker den ersten Einfluss dieser ewig jungen Kunst erfuhren, war es der Griechen-Geist, der sie daraus anwehte und dem sie willig sich selbst zum Opfer brachten. Der erste Priester, der ihm opferte, war der vom Geiste des Griechenthums erfüllte Gelehrte Winkelmann. Heutzutage wird er viel als Sündenbock für die Fehler seiner Nachahmer hingestellt. Der von poetischer Begeisterung Erfüllte übersah, dass nicht auf dem Wege der Anempfindung eines fremden Geistes, durch blosse Nachahmung seiner Werke, unter Hintansetzung des eigenen Empfindens und der Tradition eine neue Kunst erblühen könne; er war nicht allein diesem Irrthume unterworfen, die besten Geister der Nation haben ihn darin bestärkt.

Manche Rezepte, die Goethe den bildenden Künstlern verschrieben hat, sind nicht minder schädlich gewesen; wenn man überhaupt in Hinsicht auf die damalige, nur auf blosse «Dekoration» beschränkte Kunst von einer Schädigung deutscher Plastik sprechen kann? Dortmals wie heute leisteten uns die Kenntniss der antiken Werke, die Erfahrungen, die wir aus ihrem plastischen Stil ziehen können, gute Dienste. Und diese Lehren in die That umzusetzen und sie somit erst eigentlich auszudrücken, war einem Manne beschieden, der ausschliesslich durch eigene Empfindung auf die sinnliche Schönheit der Form «das klassische Ideal» hingewiesen wurde. Bertel Thorwaldsen war damit berufen, den unmittelbarsten Ausdruck für das künstlerische Streben seiner Zeit zu geben. Er lebte und schuf sozusagen zeitlos Bilder einer schönen Sinnenwelt, die seinen Zeitgenossen als Werke des Griechengeistes erschienen. Sein Einfluss war unermesslich. Dafür ist der Eindruck, den Rauch und Rietschel, ersterer noch in reiferen Jahren, empfingen, bezeichnend. In einem Briefe Rauch's an Rietschel, wo von Thorwaldsen's Schaffen und von seinen Werken in Rom die Rede ist, kommen

die Worte vor: «Aus dieser kurzen Andeutung werden Sie sehen, wie es um den Muth des Künstlers steht, der in diesem grossen, vielseitig erleuchteten Spiegel (nämlich Thorwaldsen), nur seine eigene Unzulänglichkeit vergleichend, sein Nichts erblickt.»

Die Antwort Rietschel's ist sowohl für Thorwaldsen's Charakteristik, als für Rietschel's Empfindung so bezeichnend, dass wir nicht unterlassen können, sie umständlich hier wiederzugeben; sie lautet: «Es mag wohl ein belehrender, Bewunderung erregender Genuss sein, in Thorwaldsen's Atelier herum zu wandern, und man mag nicht anders als mit hoher Verehrung für den Meister dasselbe verlassen. Doch — wenn auch wie dieser mit spielender Leichtigkeit und jugendlicher Frische die schönsten, mannigfaltigsten Gestalten und Formen hervor zaubert, welche die Sinne ergreifen, die Augen entzücken, wenn er allerdings auf die höchste geistige Weise — ganz Herr — in diesem Gebiete herrscht, mögen aber doch auch andere sein, die, wenn auch vielleicht weniger mit dieser glänzenden Leichtigkeit begabt, wohl aber mit männlichem Ernst, gründlicher Tiefe und beharrlichem Willen die höchste Meisterschaft erworben, welche viele Freuden des Lebens hingeben, um Werke zu schaffen, die mit den schönen Formen nicht bloss das Kennerauge ergötzen, sondern, was noch weit mehr ist, die vom Volke begriffen werden, es erheben, erfreuen, versittlichen, begeistern — und nur dadurch erhält ein Kunstwerk die wahre Autorität! Diese, meine ich, mögen wohl würdig einem Talente wie Thorwaldsen zur Seite stehen, ja sie mögen fast — ich behaupte es — vom christlichen und sittlichen Standpunkte aus betrachtet, noch eine Stufe höher stehen. Möge meine Ansicht eine unzulängliche genannt werden, es schreckt mich nicht ab, ich behaupte dennoch, sie ist eine wahre.»

Grabmal vom attischen Friedhof

Dieses Bekenntniss enthält das ganze Programm Rietschel's und bezeichnet einen Mangel in Thorwaldsen's Kunst, nämlich den Mangel an Vertiefung der Empfindung und eigenthümlichem Charakter überhaupt. Eine andere als die sinnliche Wahrnehmung, das Gefühl für Form lag in Thorwaldsen's Kunst nicht, aber gerade damit hat er auch das Wesentlichste für seine Zeit geschaffen, denn mit der Empfindung konnte er das Prinzip eines plastischen Stiles nicht so konsequent durchführen, als er es mit eminentem Formensinn begabt, that. Man sieht in seinen Statuen, wie in dem Adonis in der Münchener Glyptothek, das Bestreben, nach Art der Antiken zu wirken, kein Glied zu individualisiren; so erscheint der Adonis als das Urbild eines schönen, weichen Jünglingskörpers, bei dem der Kopf auch nur ein schöner Theil des Ganzen ist. Die Köpfe seiner Idealstatuen weisen alle den Ausdruck schöner Theilnahmslosigkeit auf; sie erfüllen in vollstem Maasse, was die Wissen-

schaft des Schönen jedem Kunstwerke zu Grunde gelegt wissen will, ein angenehmes Gefühl zu erwecken. Ein Reflex dieser Kunst ist noch in jenem vagen Schönheitsideal wahrzunehmen, das in den handwerksmässigen Kunstwaaren Jedermann gefällig erscheint.

Es wäre dies im Sinne der künstlerischen Bildung allerdings eine Errungenschaft. Thorwaldsen's

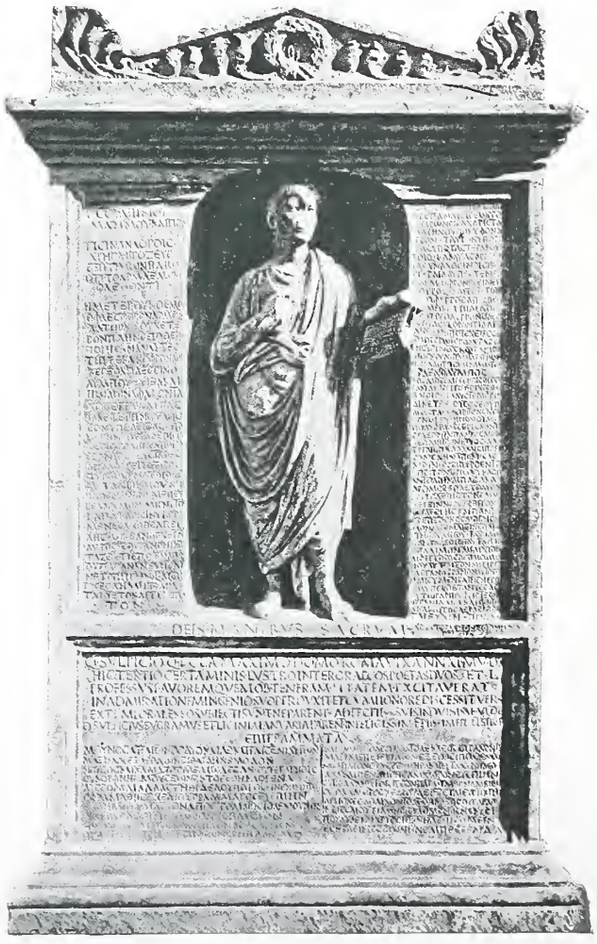
Grabmal vom attischen Friedhof

Rundbilder von Morgen und Nacht, in denen die plastische Strenge des Reliefs durch die Anmuth der Formen gemildert erscheint, sind Gemeingut aller Nationen geworden. Als ein Meister der Plastik hat er die Form mit Fülle vorgetragen, aber eng begrenzt erscheint seine Kunst, sobald sie das Gebiet zeitloser, um nicht zu sagen charakterloser, Idealdarstellungen verlassen muss. Im Porträt

wie in den Denkmalen historischer Persönlichkeiten hat er wenig Gutes geleistet. Nicht einmal das Beste davon, die Reiterstatue Maximilians I. in München, mag uns darüber täuschen. Wir können davor nicht warm werden, es bleiben immer nur Schematas, aus denen nichts herauszulesen ist. Der Jubel und Enthusiasmus, der jede Gabe aus seiner Hand begleitete, ist uns Nachlebenden kaum mehr begreiflich. Als das Grabmal des Herzogs von Leuchtenberg in der Michaelskirche zu München aufgestellt werden sollte, legte König Ludwig I. auf die Anwesenheit des Künstlers einen solchen Werth, dass sein Nichterscheinen mit 8000 Gulden Abzug am Honorar geahndet werden sollte. Natürlich zog Thorwaldsen vor, selber zu erscheinen, die Reise von Rom nach München war darum lohnend genug. Wie ein Fürst wurde er empfangen und geehrt. Thorwaldsen's Leben war das eines glücklichen Künstlers, eine Schaar begeisterter Schüler umgab ihn und trug seinen Ruhm durch alle Lande, Könige ehrten ihn, überhäuft war er mit Aufträgen, als ein Glück empfand man es, Werke aus seiner Hand zu erlangen, und glücklich war auch sein Ende; bei einer Vorstellung im k. Hoftheater in Kopenhagen ereilte ihn der Tod am 24. März 1844.

GOTTFRIED SCHADOW 1764—1850

Wie immer der einzelne, überlegene Mann in jedem Fache menschlicher Thätigkeit seiner Zeit seinen Stempel aufprägt, wie durch ihn angeregt ein Heer von Nachahmern entsteht und wie schwer es dagegen ist, mit einer anderen als der herrschenden Ansicht hervor zu treten, das bringt uns Schadow's Lebensgang in's Bewusstsein. Er zeigt uns, wie ein Geist, der stark und original genug erscheint, wenn ihm erst aus der Enge beschränkter Verhältnisse heraus eine völlig neue und überwältigende Anschauung zu Theil wird, sich gänzlich dieser überlässt und erst später wieder dazu kommt, sein Selbst zu begründen. Schadow, der sich in den Jahren 1785, 86 und 87 in Italien aufhielt, berichtet über die Eindrücke, die er dort empfangen, folgendermaassen: «Als ich in Florenz ankam und dort die kolossalen Werke von Michel Angelo und Giovanni di Bologna auf offenem Platze erblickte, überlief mich ein eiskalter Schauer. Dies war die erste und heftigste Erschütterung, welche die Bewunderung über die Schönheiten der Kunst in mir erregte. Beim Anblick der vielen Antiken fühlte ich die Entfernung, in welcher ich davon abstand, aber zugleich auch die reine Wollust, die mir der



Römisches Grabmal

Weg dahin zu gelangen, darbieten müsse.» In der ersten Arbeit Schadow's, die er, aus Italien zurückgekehrt, übernahm, in dem Denkmal des jung verstorbenen Grafen von der Mark, mischen sich Züge solch' italienischen und antiken Einflusses mit der dem vorigen Jahrhundert eigenen Kunstweise. Manches in der Anordnung verräth deutlich den Zeitgeschmack, der abgeklärt und gross durch eine bedeutendere Ansicht gehoben erscheint. Frei und selbständig hat er das klassische Motiv, die Parzen, darin verwertet, und nicht leicht wird uns in den Werken der Klassizisten eine lebhaftere Auffassung dieses Vorwurfes entgegentreten. In einem Vortrage, den er wahrscheinlich um 1792 nach seiner Reise gehalten hat, die er nach Stockholm und Petersburg unternahm, um die Herstellung grosser Bildwerke in Erz kennen zu lernen (ein Verfahren, das zu Schadow's Zeiten in Deutschland verloren gegangen war), äussert er unter Anderem auch seine Kunstansicht und Auffassung über solche Denkmale (es handelte sich um die Herstellung des Denkmals für Friedrich den Grossen) folgendermaassen: «Wenn Ehrfurcht und Bewunderung die Beweggründe sind, warum man ein Monument errichtet, wenn der Held selbst gross ist, so denkt sich ihn der Künstler auch gerade als ein simples Porträt. Es bedarf dann keiner fremden Hülle, um ihn gross und ehrwürdig scheinen zu machen, und das Gewand, welches er trug, mochte es sein wie es wollte, wird durch den Helden geheiligt.»

Bertel Thorwaldsen: Aus dem Alexanderzuge

Schadow gibt dieser Anschauung in der Figur des General Zieten Ausdruck. Er stellt ihn als Feldherrn dar, der ruhig überlegend an einem Baumstamm lehnt; das Kostüm ist naturgetreu und gewissenhaft ist auf alle Einzelheiten der Uniform und Bewaffnung eingegangen, ohne in dem Maasse unruhig zu wirken wie die realistischen Darstellungen unserer Tage. Aber am Schönsten zeigt sich Schadow's grosszügiger Realismus, man wäre versucht zu sagen idealer Realismus, in den Reliefs, die Szenen aus dem Leben Zieten's darstellen. In den Röthelzeichnungen, die er wohl als Studium der plastischen Arbeit zu Grunde legte, überrascht vor Allem die malerische Art des Vortrages, die Kühnheit der Wiedergabe des individuellen Lebens von Ross, Reiter und Landschaft. In seinen Zeichnungen, er hat deren viele (theils als Skizzen zu seinen Werken, theils als selbständige Ausführungen) angefertigt, offenbart sich mehr als in den plastischen Arbeiten das reiche Talent Schadow's. In der Art der Auffassung mancher Objekte, in der geläufigen malerischen Technik der Ausführung hängt er auf's Engste noch mit der Kunst des vorigen Jahrhunderts zusammen, deren Anschauung und Empfindung auch lebhaft in nebenstehendem Entwurf zu einem Denkmal Friedrich des Grossen (1797 entstanden) zum Ausdruck gelangt. In auffallend grotesken Formen gehalten, veran-

Gottfried Schadow: Studie zu einem Relief am Zietendenkmal
(Röthelzeichnung)

schaulicht es deutlich den Geschmack jener Zeit an spektakulirenden Dekorationsstücken. In der stofflichen Behandlung erinnert auch die reizvolle Porträtgruppe der beiden liebreizenden Prinzessinen aus dem Hause Mecklenburg (der späteren Königin Louise und ihrer Schwester) daran. Als eine der reifsten Arbeiten jener Zeit ist die aus dem Schlafe erwachende sogenannte «Nymphe Salamacis» anzusehen. Seine Absicht war, damit das Bild einer Wollust athmenden, schön gebildeten Sterblichen zu geben. Trotz allem Naturalismus der Darstellung des Körpers ist der Kopf idealisirt und antiken Vorbildern nachgebildet.

Dass er derartige Arbeiten als die dem Künstler förderlichsten auffasste, spricht er in der Bemerkung aus: «solche nicht bestellte, sondern aus innerem Behagen entsprungene Arbeiten sollten wohl immer den Umfang der Fähigkeiten eines Künstlers zeigen, jedoch müssen hierzu manche Begünstigungen kommen: „Gesundheit, nicht Broderwerb, ein gutes Modell und häusliches Glück".» Das ist die Kundgebung eines Künstlers, der nach freier Ausbildung strebte und seine Kräfte an dem Ideal aller plastischen Darstellung, am Nackten, messen wollte. Die Gelegenheit, dieses zu beobachten und darstellen zu können, ist freilich in einem so behosten und dazu prüden Zeitalter wie das unsrige immer eine Seltenheit. Hören wir weiter, was er über Thorwaldsen bei der Gelegenheit sagt: «Durch die Natur verführt, wird man nicht, wie Thorwaldsen, in einer Imitation des Idealstils der Antike verbleiben, sondern seine Originalität darbieten.» Es war eine eigenthümliche Fügung, die gerade dem so eigenwilligen Schadow widerfuhr, der überall darauf bedacht war, in seinen Arbeiten seinen Charakter auszuprägen, ein Werk herzustellen, das Eigenart und Charakter ganz verleugnet. Auch Schadow verfiel in eine Art Imitation des Idealstils der Antike, und der ihn dazu verführte und hinleitete, war Goethe.

In jeder Phase der Entwicklung des Blücher-Denkmales für Rostock sehen wir vor dem übermächtigen Einfluss dieses souveränen Beherrschers der Geister Schadow's Ansichten zurückweichen, überall zeigt sich gegen besseres Wissen das ängstliche Bestreben, die diktirte dichterische Auffassung einzuhalten. So entstand der Fürst Blücher als Herakles, so steht der Marschall Vorwärts, mit der Löwenhaut und dem Chiton angethan, ausgestattet mit preussischem Feldherrnstab und Husarensäbel in Mitten einer deutschen Stadt. Die idealen Neigungen Schadow's im Verein mit Goethe'schen Kunstansichten haben ein Werk geschaffen, in dem die klassizistischen Forderungen konsequent gelöst erschienen. Uns erscheint heut zu Tage dieses Werk nicht anders, als eine Verirrung, bei der wir uns nur ungern des Meisters, des Zieten und des alten Dessauers erinnern mögen.

Wie manche bedeutende Künstler schon vor ihm, wandte auch Schadow sein Augenmerk

auf die Verhältnisse, die Proportionen des menschlichen Körpers, deren Kenntniss dem Schaffen des Künstlers so dienlich ist. Er hat darüber ein Werk, «Polyciet», verfasst, das im Jahre 1835 in Berlin erschienen ist. Bei den Einsichten des Künstlers und Erfahrungen, die darin niedergelegt sind, bei der gründlichen Bearbeitung, die sie erfahren haben, ist es zu verwundern, dass das Buch in Künstlerwerkstätten so selten ist. Mit Zuhilfnahme neuerer Forschungen und des modernen Maasses müsste es auch heute jederzeit dienlich und brauchbar sein. Schadow hat sein ganzes Leben lang Materialien dazu gesammelt, und es umfasst alle Altersstufen mit besonderer Rücksicht auf das Wachsthum des Schädels und die Nationalphysiognomien. Dieser Theil dürfte bei dem jetzigen Stande der Anthropologie allerdings überholt sein. In diesen schriftlichen Werken, zumal in seinen Vorträgen und Kunstansichten, lernen wir in ihm einen scharfen Beobachter, einen klaren gesunden Verstand, sein künstlerisches Empfinden kennen, wobei auch interessante Streiflichter auf Kunst und Zeitgenossen fallen. Diese Schriften mit ihrer scharfen, schlagenden Charakteristik bilden einen werthvollen, kunstgeschichtlichen Bestand und einen Uebergang zu ganz modernen Kunstansichten.

CHRISTIAN DANIEL RAUCH 1777—1857

Aus dem eigenartigen, tief in der Tradition noch wurzelnden Schadow vermochte der Klassizismus sich keinen Träger zu bilden. Dazu brauchte es einer empfindsameren, weicheren Natur, deren Konsistenz geeignet war, diese Vorstellung aufzunehmen und der Stammeseigenart angemessen zu verarbeiten. Wir haben schon Eingangs bei Thorwaldsen darauf hingewiesen, mit welchem Enthusiasmus Rauch diesen verehrte, — man kann sagen — bis zur Selbstentäusserung. Denn der Meister hatte zu jener Zeit, als er den erwähnten römischen Brief an Rietschel schrieb, in dem er sich gegen Thorwaldsen verkleinerte, schon in den Statuen der Feldherrn aus dem Befreiungskriege das Reifste und Eigenthümlichste geschaffen, was im Sinne klassizistischer Monumentalbildnerei damals hervorgebracht wurde. Der Bildungsgang dieses Künstlers ist für die Elastizität und die Zähigkeit im Ausbilden künstlerischer Fähigkeiten ganz besonders bemerkenswerth. Früh in einer Bildhauerwerkstätte sich selbst überlassen, in der nach Art des vorigen Jahrhunderts handwerksmässig gearbeitet wurde, wurde er aus Familienrücksichten Kammerdiener, eine Periode und ein Stand, der manchen modernen Kunstschriftstellern zu taktlosen Aeusserungen Anlass gab. Während dieser Zeit benützte Rauch seine Musestunden eifrig zu seiner künstlerischen, wie allgemeinen Ausbildung; wir wissen, dass er dortmals die Propyläen hielt und las. Er hat also schon im Anfang seines künstlerischen

Gottfried Schadow: Entwurf zu einem Denkmal Friedrich des Grossen

Strebens mit den Kunstansichten Goethe's sympathisirt. Geschadet hat ihm das nicht, seine künstlerischen Sinne wuchsen und gediehen vortrefflich bei der Nahrung mit klassischer Milch. Man vergleiche nur, wie er später in dichterisch allegorischer Weise die Reliefbilder am Scharnhorst- und Bülow-Denkmal ausgestaltet hat. Nach Vollendung seines ersten Werkes, der Grabstatue der Königin Louise in Charlottenburg, in dem wir zwar heute nicht mehr das bedeutende Kunstwerk zu erkennen vermögen, als das es den Zeitgenossen erschien, war seine künstlerische Zukunft entschieden und gesichert. Er wurde nach Berlin gerufen und bei seinen ohnehin guten, durch das mit Beifall aufgenommene Werk bestärkten Beziehungen zum Hofe gewann er bald für die Entwicklung der Kunst in Berlin die grossartige Bedeutung, in der er uns als der Begründer der norddeutschen Plastikerschule erscheint, einer Schule, deren Fundamente so breit und sicher angelegt sind, dass ein stattlicher Bau, der noch nicht abgeschlossen ist, sich darauf begründen konnte. An Aufträgen mangelte es damals nicht. Die Kriegszeiten waren vorüber und damit auch die den Künsten des Friedens feindliche Gewalten gebannt. Die grossen Heerführer jener Zeit sollten verherrlicht, ihr Geist und Bild der Nachwelt erhalten werden. Es begann für Rauch eine äusserst fruchtbare Periode des Schaffens mit der Ausführung dieser Denkmäler. Bestrebt, vor Allem den Geist, den sinnenden, Thaten vollbringenden, den energischen preussischen Soldatengeist in Scharnhorst, Bülow, Gneisenau, York und Blücher zum Ausdruck zu bringen, schuf er das äussere Bild von innen heraus; und wenn er dem Drange, der Intuition nachgebend, den Gestalten einen Pathos und patriotischen Schwung leiht, der vielleicht manchem dieser Männer im wirklichen nüchternen Leben fern gelegen ist, so sucht er damit dem geistigen Bild jener Helden einer bewegten Zeit gerecht zu werden. In der Darstellung huldigt er mit Takt einem verfeinerten Realismus, der überall die tieferen Absichten des Künstlers hervorhebt. Mit diesen Statuen hat er einen Denkmaltypus für unsere monumentale Bildnerei geschaffen, der als giltiger Canon selbst für unsere Zeit noch wirksam besteht. Als eine Weiterbildung darüber hinaus sind die zahlreichen modernen Denkmäler nicht zu betrachten, sie lehnen sich in ihrer Konception vollständig an diese Vorbilder an, und ihr oft ungeläuterter, durch keine künstlerisch tiefere Empfindung beseelter Realismus ist nur von schlechterer plastischer Wirkung als Rauch's klassischer. Ein ganz

Gottfr. Schadow: Standbild des General Ziethen

Christian Rauch sculp.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Victoria

Gottfried Schadow sculp.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Grabmal des jungen Grafen Alexander von der Mark

vorzügliches Stilgefühl entwickelte Rauch im Zusammengehen von Figur und Sockel. Indem er diesen bildnerisch gestaltete, die Erzflächen vielfach belebte, findet er nicht nur äusserlich den rechten Uebergang zu den architektonischen Formen, sondern setzt auch diese Formen zu den Dargestellten in lebendige Beziehungen. Man hat nicht Unrecht, ihn mit Thorwaldsen als einen Meister des Reliefs zu verehren.

Bei der Herstellung so vieler Erzdenkmale machte sich nun ein Uebelstand bemerkbar, der die deutschen Bildner der klassischen Periode oft und schwer geschädigt hat, der Mangel an tüchtigen, kenntnissvollen Erzgiessern. Schon mit der Ausführung des Max Joseph-Denkmales für München begann für Rauch eine Reihe ununterbrochener Sorgen, Aergernisse und Qualen, die ihm oft alle Freude beim Anblick der arg zerschundenen und misshandelten Arbeit nahmen. Er wandte all' seinen Einfluss auf, bessere Erzgiesser heran zu ziehen. Auf seine Veranlassung entstanden die königliche Erzgiesserei und die Ciseleurschule in Berlin. Auch des bekannten Erzgiessers Stiglmayer, der durch Rauch hauptsächlich zur Weiterbildung und Vervollkommnung dieser Technik veranlasst wurde und unter dessen Neffen Miller die Münchener Erzgiesserei grossen Aufschwung genommen hat, ist hier zu gedenken. Rauch's Biograph, Egger, der in fünf Bänden erschöpflich und ausführlich Rauch's Persönlichkeit und Lebenswerk behandelte, dessen Darstellungen im letzten polemischen Theil leider nicht leidenschaftslos gegenüber der modernen Kunst geblieben sind, dem wir viele vorzügliche Anregungen verdanken, sagt am Schlusse seiner Ausführungen über diese Bemühungen des Meisters: «Die Geschichte des Erzgusses in Deutschland bleibt dauernd mit seinem Namen verbunden.»

Christ. Rauch: Max Joseph-Denkmal

Es dürfte bekannt sein, dass im Auftrage König Ludwig's I. von Bayern Leo von Klenze sich öfters bemühte, Rauch, dieses glanzvolle Gestirn am damaligen Kunsthimmel Deutschlands, für München zu gewinnen. Aber Rauch war für den goldigen Käfig nicht zu haben; ausserdem war er Preusse und seine Werkstatt in Berlin — seine Heimat. Schwer entschloss sich König Ludwig auf die Bedingung im Vertrage wegen Rauch's Lieferungen von Statuen in die Walhalla, auf die für ihn härteste, einzugehen, die ausdrückte, dass Rauch diese Arbeiten auch in Berlin anfertigen könne. Die Munificenz des grossen Mäcenaten hat aber damit Rauch's reifste und schönste Schöpfungen auf dem Gebiete der Idealplastik — die Viktorien, ermöglicht. Diese Siegesgöttinnen, die antiken Niken, welche er auf Münzen eifrig und nicht ohne Nutzen studirt hat, sind in allen Phasen der Empfindungen, des Erwartens, des Begrüssens, des Entgegeneilens, der Bekrönung des Kämpfers und der nachdenkenden Ruhe des opfervollen Sieges, dargestellt. Wohl ist in diesen Gestalten eine Eleganz der Form, eine Freiheit und Anmuth in der Bewegung entfaltet, wie wir sie meist nur in den Werken unserer westlichen Nachbarn zu sehen gewohnt sind, aber vor Allem ist darin auch eine Feinheit der

Empfindung, ein Formenadel, der sie uns als die reifste Frucht des Klassizismus erscheinen lassen, wahlverwandt mit den klassischen Schöpfungen Goethe's. Wie sehr er übrigens, der Künstler, nach dem Herzen Goethe's war, zeigt uns der ebenfalls sorgfältig und übersichtlich zusammengestellte Briefwechsel von Egger — Rauch und Goethe. In einer kleinen Statuette «Goethe im Hausrock» besitzen wir von der Hand Rauch's eines der kostbarsten Goethebildnisse. Ein eigenthümliches Geschick waltete aber über allen seinen Projekten zur Ausführung einer monumentalen Statue; wir haben von seiner Hand kein Denkmal des Dichters, an dem er mit so viel Liebe und Verehrung hing. — In klassischem Sinne hat Rauch die zahlreichen Grabdenkmale, die er zu allen Zeiten seines Schaffens ausführte, gestaltet. Als eine interessante Reminiscenz an die Denkmale vom attischen Friedhofe, vor dem Dipylon in Athen, könnte man das Grabmal der Gräfin Itzenplitz auffassen und das Relief vom Grabmal Niebuhr in Bonn.

Ganz besonders aber sei auf die Grabstatue Friedrich Wilhelm's III. in Charlottenburg hingewiesen, die sowohl in der Auffassung wie Ausführung einen bedeutenden Fortschritt gegenüber der Luisenstatue bezeichnet. Das ist überhaupt ein Merkwürdiges in Rauch's Bildung, wie er immer aufwärts steigt, immer fertiger wird, um zuletzt als Greis mit der kraftvollsten That, dem Friedrich-Monument, seine Lebensarbeit zu krönen. Und noch darüber hinaus in seinem Kant ein immer junges Werk zu schaffen, ein Werk, dessen geistvoller Realismus das Ziel der nächsten Generationen bildet.

Die Aufstellung eines Denkmales für Friedrich den Grossen bildet im Programm zweier preussischer Könige ein ständiges Projekt, bis es unter der Regierung Friedrich Wilhelm's IV. zur Ausführung gelangte. Schon Schadow's Lehrmeister, Tassaert, machte einen Entwurf im Auftrage der Armee. Als Friedrich der Grosse davon erfuhr, war seine Ansicht: «Dass es eine schickliche Sitte sei, nicht während des Lebens, sondern nach dem Tode, dem Feldherrn ein Denkmal zu errichten.» Unter Friedrich II. wurde die Angelegenheit wieder aufgegriffen; der König wollte das Denkmal seines grossen Ahnherrn »auf seine Kosten ausgeführt wissen» und Schadow die Angelegenheit überlassen. Der machte im Auftrag der Regierung zum Studium des Erzgusses die schon erwähnte Reise nach Stockholm und Petersburg, eine zweite nach Paris musste wegen der dort ausgebrochenen Unruhen unterbleiben. Dann kam wieder eine Stockung in die Sache; mittlerweile starb Friedrich II., und erst unter Friedrich Wilhelm III. nahm man das Projekt mit Eifer wieder auf, bis sich, wie Schadow erzählt, «Begebenheiten erreigneten, wo Kunstgegenstände Nebendinge wurden», die Freiheitskriege begannen. Im Jahre 1830 erhielt dann der Architekt Schinkel den Auftrag, einen Entwurf für das Friedrichsdenkmal einzureichen und an Rauch die Weisung ergehen zu lassen, Skizzen dafür anzufertigen. Bis 1839 war die Wahl des Königs noch nicht erfolgt, endlich fand ein Projekt seine Genehmigung, und am 8. Dezember 1839 bekam Rauch den definitiven Auftrag zur Ausführung, gewiss eine lange Vorgeschichte. Von da ab beginnt für den 62Jährigen eine Zeit voll Anstrengung und Arbeit, reich an Prüfungen und Mühseligkeiten — aber auch an Erhebung und freudigem Bewusstsein. In seinem Briefwechsel mit Rietschel spiegeln sich diese wechselnden Stimmungen. «Wie dem Geschäftsreisenden — schreibt er an Rietschel am 23. Januar 1850 — gerade die letzte Meile ihm das Ziel als unerreichbar vor die Seele bringt, so ist mir zu Muthe.

Ich zähle die Stunden, arbeite auch. Aber das Nichterreichte jedes Abends macht mir unglückliche Nächte.» . . . .

Aber er hat das Ziel erreicht. Am 111. Jahrestage der Thronbesteigung Friedrich des Grossen, am 31. Mai 1851 wurde das Denkmal enthüllt. «Ein Glanzpunkt — wie Alexander Humboldt dem Künstler schreibt — in dieser elenden, schlaffen, sumpfartigen, frivolen, charakterlosen Zeit, das Ihren Namen unsterblich macht.» Es haben in neuerer Zeit Rauch's Werke von Seiten mancher modernen Kunstschriftsteller manche ungerechte Beurtheilung erfahren. Doch wohl nur der oberflächliche Beobachter wird sich den das Streben Rauch's verwerfenden Urtheilen anschliessen können. Im Sinne des Klassizismus hat er die Plastik auf die Höhe monumentaler Anschauung erhoben. Erfüllt von dem klassizistischen Ideal «der Antike» vermochte er in der monumentalen Darstellung des modernen Menschen sich nicht davon zu emanzipiren. Gründlich verachtete er Hut, Rock und Stiefel als nicht zu solchen Darstellungen würdige Objekte. Für die plastische Auffassung der Persönlichkeit, wie sie im Leben geht und steht, hatte er Empfindung, aber er war nicht unbefangen genug, diese durchzudrücken. Wenn es Rauch gelang, für seine Empfindungen bündige Formeln zu schaffen, seine Kunst in ein gewisses Verhältniss, allerdings kühler Abstraktion, zur Natur zu bringen, so verloren sich seine Nachahmer gar bald in einen todten Formalismus.

Christian Rauch: Goethe im Hausrock

ERNST RIETSCHEL 1804—1861

Grosse Hoffnungen setzte Rauch auf den begabten, selbständigen Rietschel. Jung, unverdorben, weich und bildungsfähig kam dieses Talent in seine Hände. Er hoffte in ihm eine der stärksten Säulen seiner künstlerischen Tradition heranzubilden. Das Experiment gelang nicht vollständig

in Rietschel's Natur sass tief ein spezifisch deutsches Element, das gemüthvolle Empfinden, dass sich in den klassizistischen Formeln nur schwerfällig bewegen lernte.

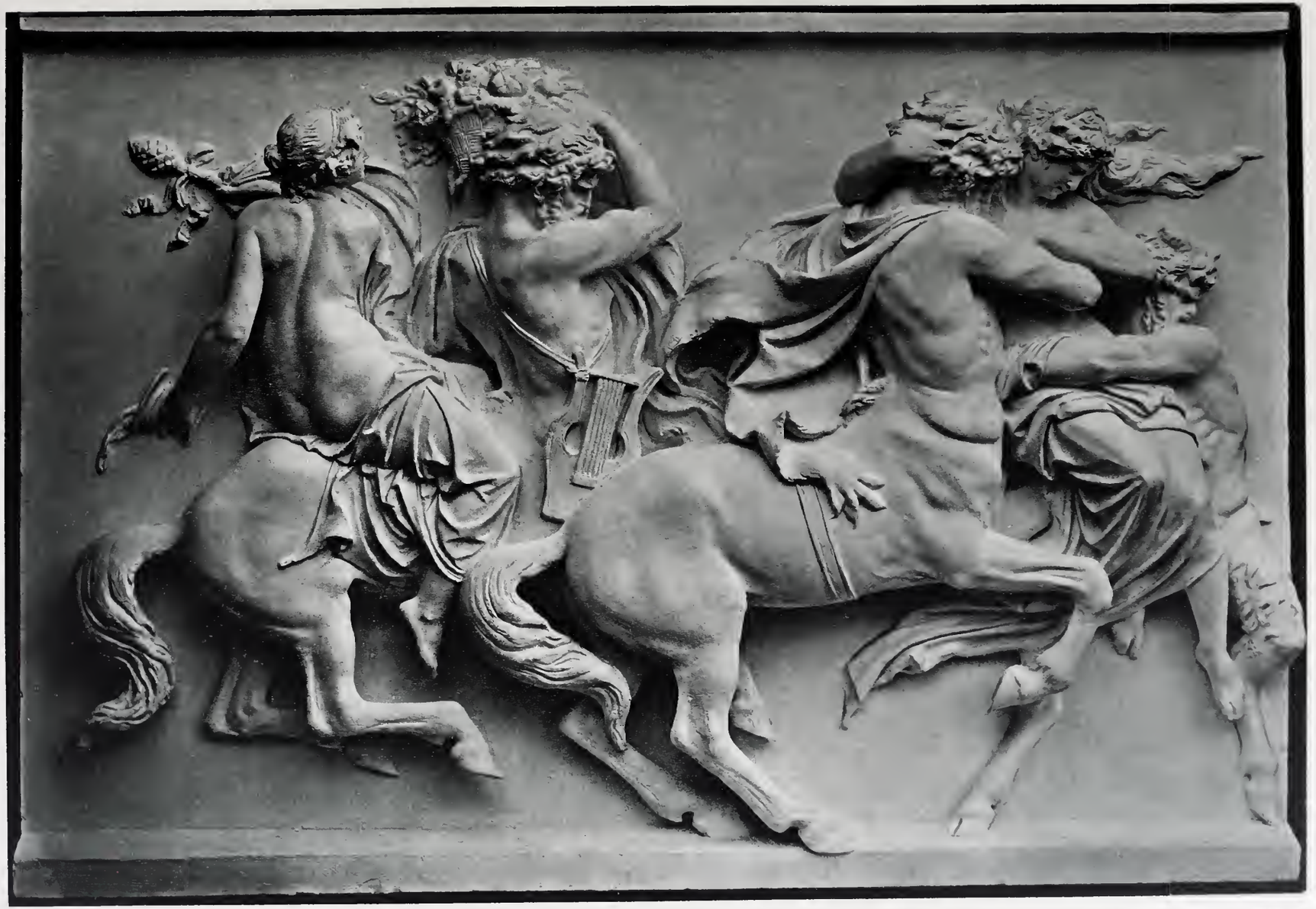
Bedeutsam im Sinne moderner Empfindung und Kunstanschauung sind seine schüchternen Versuche, vor Allem im Porträt eine intimere Naturanschauung und Auffassung anzustreben. Bei all' dem gelangt doch Rietschel in seinen Hauptwerken, Lessing und Luther, über Rauch hinaus, wohl zu grösserer künstlerischer Freiheit der Anordnung, aber nicht vollends zu freier Entwicklung seiner ganzen Individualität. Wenn nicht gerade die gewisse Beschränkung, die in seinen Werken zu Tage tritt, auch auf das Engste mit seiner künstlerischen Entwicklung zusammenhängt. Das Leben eines bedeutenden Künstlers ist ein Stück Kunstgeschichte. In Rietschel's Kunst ist ein religiöser Zug, nicht im Sinne der modernen Auffassung, sondern in der Weise des romantischen Glaubens- und Kunstideals. Daher seine Neigung zu biblischen und christlichen Motiven. Das hat er von den Nazarenern, die auf diesen Hang seines Gemüthes von demselben Einfluss waren, wie auf Ludwig Richter. Er hat überhaupt mit diesem Manches gemein, Beide entsprossen dem gleichen Boden, haben etwas Verwandtes in der Erziehung, den harten Erfahrungen der Jugendjahre, in Beiden auch der Zug tiefer Religiosität, ein gewisses Zusammenziehen und Beschränken auf Verinnerlichung. Bei Richter die göttliche Mitgift eines wunderbaren kindlichen Humors, der über seine Schöpfungen eine warme, behagliche Stimmung breitet, und dessen Ernst in sinniger Zartheit zum Ausdruck kam. Rietschel, in mancher Hinsicht ähnlich veranlagt, wählte die Bildnerei zum Lebenslauf, die damals noch keineswegs sich in Bahnen bewegte, die dem deutschen Empfinden ähnlichen Ausdruck zu verleihen im Stande waren. Rietschel's Empfinden erfuhr darum auch zu allererst eine fast krampfhafte Umstülpung nach der klassischen Mode. Man weiss aus seinen Jugenderinnerungen, dass ihm anfänglich bei Rauch in Berlin gar nicht wohl war. Dass er viel besser nach der Natur und seiner eigenen Eingebung zeichnete, als nach klassischem Muster modellirte. Auch dass er die Antike nicht so hoch schätzte, als sein Meister, dessen Bestreben war, durch diese Brille die Natur ansehen zu lernen. Rietschel musste entschieden erst einen langjährigen, oft gewaltsamen Umwandlungsprozess durchmachen, ehe er der formenstrenge Plastiker wurde, als den wir ihn in seinen späteren Werken kennen, und als welcher er den Stolz und die Hoffnung Rauch's erweckte, in ihm den Wahrer und Mehrer seiner Schule, den stärksten Träger ihrer Tradition zu sehen.

Christian Rauch:
Standbild des Philosophen Im. Kant

Ernst Rietschel sculp.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Goethe- und Schiller-Denkmal in Weimar



Ernst Hähnel sculp. Phot. F. Hanfstaengl, M[illegible]

Aus dem Bacchuszuge

In der That ist die Freundschaft, Fürsorge und Anhänglichkeit, die er Rietschel jeder Zeit bezeugte, ausserordentlich. Rauch scheint an dem consequenten, richtig und tief empfindenden Rietschel eine starke Stütze und Anregung gehabt zu haben. Die öftere Verschiedenartigkeit ihrer künstlerischen Ansichten that dem guten Verhältnisse im Einvernehmen keinen Abbruch. Als Rietschel's erste bildnerische That wird das Standbild des Lessing in Braunschweig bezeichnet. «Ich will ihn ohne Mantel machen, Lessing suchte im Leben nie etwas zu bemänteln», mit diesen Worten ging Rietschel daran, ein unumgängliches Garderobestück der Rauch'schen Monumentalbildnerei abzuthun. Aesthetiker haben in dem Streite für und wider viele Federn stumpf geschrieben. Heutzutage sehen wir an vielen Standbildern, dass man ganz gute Wirkungen mit und ohne Mantel erzielt hat. Auch die Lessingstatue von Rietschel kann man sich nimmer anders denken. Im Gegentheil ist gerade das Kostüm, das er trägt, statuarisch sehr dankbar und von bester Wirkung. In der Büste wie im Standbilde hat Rietschel des Mannes Geist glücklich ausgeprägt. Sein Lessing und Rauch's Kant sind Leistungen, in denen einem massvollen Realismus die Wege gewiesen sind.

E. Rietschel: Lessingstatue

In einer anderen Aufgabe, die beide grosse Bildner beschäftigte, bei der Rauch zur Anwendung des Zeitkostümes sich nicht entschliessen konnte, wiewohl er es des öfteren glücklich beim Friedrichsdenkmal und so prächtig bei seiner Kant-Statue angewendet hat, ist Rietschel erfolgreich mit seinem Prinzip durchgedrungen. Dieser Goethe und vor Allem Schiller, nach Rietschel's Auffassung, wird Einem unter den zahlreichen Statuen der beiden Dichter immer sympathisch erscheinen. Beim ersten Anblick des Doppeldenkmales werden wir uns sofort der Gegensätze in der äusseren und inneren Erscheinung der Beiden bewusst. Die geistige Majestät Goethe's in der imponirenden, würdevollen Haltung des Welt- und Hofmannes, in der schon ein Stück Geheimrath im ganzen Aeusseren zur Geltung kommt, und daneben die schlichte bürgerliche Erscheinung Schiller's in einem Moment, in dem die Kraft künstlerischer Intuition, die ihm die Brust weitet und hebt, kommt hier plastisch zum Ausdruck. Auch der ominöse Westenknopf fehlt nicht, der schon manchen ästhetischen Polemiker beschäftigte.

E. Rietschel: Das Standbild Luthers

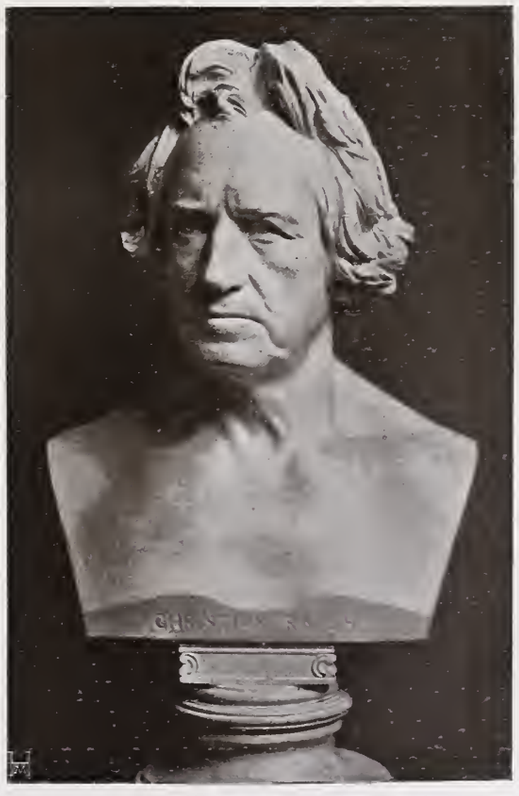
Eine Schöpfung, in welcher der ganze Rietschel mit all' seiner Empfindung zum Durchbruch kam, ist auch seine letzte — die Bekrönung seines Lebenswerkes gewesen! Das Lutherdenkmal in Worms. Ein Werk, das man an den Anfang seines Schaffens gestellt sehen möchte, wenn man bedenkt, was bei Rietschel's Neigung zu wahrhaftiger Charakterisirung für die Entwicklung deutscher Plastik hätte folgen müssen. Dass er sich nicht über Hals und Kopf in einen radikalen Naturalismus, der oft noch charakterloser als die klassizistischen Schemen wirkt, hineingestürzt hätte, ist dieser Arbeiten nach anzunehmen. Das Wormser Denkmal fasst die Reformation in all' ihren geistigen Trägern und wehrhaften Stützen zusammen. Gleichsam eine Symphonie in Erz und Steinen gedichtet, deren Grundmodus monumental in dem gewaltigen Träger des Reformationsgedankens, in der Gestalt des Luther, zum Ausdruck gelangt, der dasteht fest und unerschütterlich, die Faust auf der Bibel, als der Mann der Ueberzeugung und der That. Von Rietschel selber rührt nur noch die Hauptfigur her; als sie im Gipsguss vollendet war, konnte man ihr zu Füssen den todten Meister aufbahren. Seine Schüler haben das Werk, in das Rietschel seine ganze Kraft zu setzen gewillt war, vollends ausgebaut.

ERNST JULIUS HÄHNEL 1811—1891.

Man könnte der Dresdener Schule ganz gut ein Janusgesicht zudenken, in dem die eine Seite Rietschel's, die andere Hähnel's Typus aufweist. In der That ist von vornherein eine gründliche Verschiedenheit beider Kunstcharaktere wahrzunehmen. In Hähnel's erster grosser Arbeit kommt das gleich zum Ausdruck. Für die Attika des Dresdener Hoftheaters schuf er einen Bacchuszug, eine Folge von Scenen, in denen alle Grade bacchischer Lust und Trunkenheit nicht mit ursprünglich genialer Gewalt (gleich Ruben'scher Naturanschauung), sondern in wohlkomponirten Reliefdarstellungen, in dekorativ wirksamen, rhythmisch bewegten Gruppen dargestellt sind. Oft liegt eine malerische Unruhe in der Häufung der Körper und in den Licht- und Schattenwirkungen, die dadurch hervorgerufen werden; hingegen erreichen wieder andere Partien des umfangreichen Werkes die vornehme

plastische Wirkung des antiken Reliefstils. Man fühlt förmlich das Anwachsen, Ausbreiten und völlige Hineinleben des Künstlers in eine Aufgabe, die seinem Empfinden wohl am nächsten stand, und an der er am unmittelbarsten Theil genommen zu haben scheint. Für die charakteristische Darstellung bedeutender Persönlichkeiten, wie Michel Angelo in den biblischen Gestalten am Museum in Dresden, fehlt es ihm an Tiefe der Auffassung, an Durchdringung der geistigen Individualität. Nicht selten kokettirt er mit einem Anschein von Ernst und verfällt dabei in Affektion und leere Pose. Am Besten gelangen ihm Darstellungen von antiken Mythen und Stoffe, bei denen er mit seiner lebhaft sinnlichen Phantasie sich ganz der bildnerischen Freude an der körperlichen Erscheinung und dem Spiele der Linien hingeben konnte. So hat er, trotzdem er zahlreiche Schüler und Nachahmer gefunden hat, einen Ausdruck, einen Stil, in dem er seine eigenen Empfindungen charakteristisch ausgesprochen hätte, nicht geschaffen, in ihm zeigt sich deutlich die Misere der deutschen Plastik, die sich an die Stoff- und Formenwelt aller grossen Kunstepochen anlehnt und doch selten etwas Grosses, Eigenes schafft. Auch Hähnel erweist sich, ohne tiefere Eigenart, gewandt darin, Motive des christlich romantischen und des klassischen Kunstideals in einem gefälligen, sinnlichen und darum so allgemein verständlichen Schönheitsideal vorzutragen.

Rietschel und Rauch standen in engem Verhältniss zu ihren Schülern und übten hauptsächlich durch ihre Thätigkeit in der Werkstätte einen grossen und nachhaltigen Einfluss aus; sie erinnern hierin an die Meister des Mittelalters. Die guten Folgen für die künstlerische Bildung sind unverkennbar. Handwerkliche Geschicklichkeit und künstlerische Tradition bleibt so erhalten. Mehr wie durch akademischen Unterricht entwickelt sich ein inniges Verhältniss zwischen Meister und Schüler in der Werkstätte. Die unmittelbare Theilnahme an dessen Schaffen, die Uebernahme eines Theils der Verantwortung für das Gelingen eines grossen Ganzen, die künstlerische Freude, einen Theil seines Selbst in dieser Arbeit niedergelegt zu haben, erweckt und fördert von Anfang an all' die Erfahrungen, Kenntnisse und Geschicklichkeiten, die die Ausführung eines plastischen Kunstwerkes bedingen und die in der Schule nie erworben werden können. Dem Plastiker thut Praxis noth. Man kann dagegen einwenden, Talent sei die Hauptsache und wer künstlerische Empfindung besässe, wird dieselbe unter allen Umständen durchdrücken, die Technik erlernen und sich ihrer nach der Art seiner Empfindung bedienen. Wer aber weiss, dass die Bildhauerei eine Kunst ist, die gerade wegen der handwerklichen Vorbereitungen, wie Rauch sagte, mit Aerger anfängt und mit Verdruss aufhört, dem sei wohlgerathen, wenn er, eh' er sich ihrer bedient, vorher die nothwendigen Handfertigkeiten und Sinn für den praktischen



E. Rietschel: Büste des Bildhauers Rauch

Theil in einer Werkstätte erwirbt. Mancher Aufwand von Kraft und Geduld ist erforderlich, ehe der Plastiker zur Ausführung eines Werkes schreiten kann. Hat er sich zur Auffassung eines Gegenstandes durchgerungen, so baut er gewöhnlich nach einer kleinen Skizze desselben das Objekt in beabsichtigter Grösse in nasser Erde auf, ein Material, das wegen der Eisengerüste, die zum Tragen der Thonmassen erforderlich sind, nicht erhalten werden kann. Es muss darum die Arbeit in Gips umgeformt werden, und in diesem zerbrechlichen Material, das zudem die Seele des Kunstwerkes todt und stumpf erscheinen lässt, bleibt es zumeist, wegen der Kostspieligkeit der Ausführung grösserer plastischer Werke in Stein und Bronze. In unserer Zeit, wem nicht gerade ein monumentaler Auftrag zufällt, müsste eigentlich die erste Sorge des unbegüterten Künstlers sein, für die Ausführung

E. Hähnel: Aus dem Bacchuszuge

seiner Modelle einen Gönner zu suchen; im gewöhnlichen Falle beginnt er seine Arbeit mit der Aussichtslosigkeit des Idealisten, der strebend hofft und hoffend strebt. Trotzdem produziren die Akademien fortwährend junge Künstler, ja unterstützen vielfach die pure Talentlosigkeit und schicken sie anspruchsvoll in's Leben hinaus. Was bietet ihnen dieses? Zwar will das Glück Manchem wohl, während es den Meisten bei dem durch die Schule verschuldeten Mangel an praktischer Geschicklichkeit kaum das bescheidenste Auskommen gewährt. Die auffallende Erscheinung, dass für die Ausführung künstlerischer Arbeiten in Stein, Holz und Bronze tüchtige Kräfte selten sind, wird wohl auch mit dieser akademischen Erziehung zusammenhängen. Schon zu Schadow's Zeiten war den einheimischen Bildhauern die Kunst, den Stein zu formen, abhanden gekommen. Rauch musste im Anfange seiner Thätigkeit geeignete Leute hiefür aus Italien mitbringen, wie auch heute noch zumeist Italiener als

Johs. Schilling sculp.

Der Morgen

R. Siemering sculp. Phot. F. Hanfstaengl, München

Germania-Denkmal in Leipzig

am unterrichtetsten in diesem Fache gelten. Auch dem Kunsthandwerk gehen so viele Kräfte verloren. Die soziale Stellung solcher, die sich zur freien Entfaltung ihrer Kräfte nicht durchzuringen vermochten, ist meist eine unglückliche. Der eben erwähnte Schadow war als Akademiedirektor bekannt wegen der strengen Wahl in der Aufnahme von Schülern; für gegenwärtige Verhältnisse wäre eine solche wieder von Vortheil für das Ansehen dieser Kunst.

Neben Persönlichkeiten von allgemeiner und hoher künstlerischer Bildung fehlt es unter den Vertretern der Plastik nicht an Erscheinungen von ärmlicher Beschränktheit und Ignoranz allen anderen Gebieten geistigen Lebens gegenüber. Rohheit der künstlerischen Empfindung gilt vielfach als künstlerische Freiheit. Wirklich bedeutende, selbständige Erscheinungen sind selten, tiefere Bedeutung, seelischen Ausdruck weisen nur wenige Werke auf. Der Tross der Nachahmer erfüllt zumeist mit

E. Hähnel: Leukothea lehrt dem kleinen Bacchus das Tanzen

ihrer Waare die plastische Abtheilung der Kunstausstellungen, ihnen das sattsam bekannte Gepräge verleihend. Diese Erscheinungen haben es zumeist zu Wege gebracht, dass man der plastischen Kunst von heute so wenig Achtung entgegenbringt.

Alt und Jung, Gross und Klein,
Grässliches Gelichter:
Niemand will ein Schuster sein,
Jedermann ein Dichter.
(Goethe)

Die unvergleichlichen Meisterwerke der Antike haben auf die Plastiker der klassizistischen Periode einen unerhörten Einfluss ausgeübt. Sie begannen mit der mechanischen Nachahmung der antiken Formen ohne nach der Ursache und den Bedingungen dieser Ausdrucksweise zu forschen und selbe in sachlicher Weise sich zurechtzulegen. Nicht weniger als die Form trug der gegenständliche Inhalt des Kunstwerkes und seine allgemeine Bedeutung, die es durch ihn für die klassisch

Gebildeten erhielt, dazu bei, diese Bewegung zu einer so umgestaltenden zu machen. Gewiss verschuldete diese Auffassung auch, dass der Plastik ihre natürlichen allgemeinen Aufgaben, nämlich als eine monumentale Raumkunst zu wirken, aus dem Gesichtskreis schwand und man sie immer mehr in einsamen Rundbildern von abstrakter Idealität verlor. Die Antike wurde in dieser Hinsicht ganz missverstanden, indem man gerade ihre Bezugnahme auf das Allgemeine verkannte, ihre Ausdrucksweise nicht als eine harmonische Kunstanschauung von tieferer Bedeutung ansah; denn die Antike wollte doch nichts als eine künstlerische Auffassung der Natur mit den einfachsten Mitteln wiedergeben. Die Klassizisten aber sahen in dieser Darstellung unkünstlerischer Weise nur Mittel zu dem Zweck, klassischen Motiven Ausdruck zu verleihen; dass die Form Selbstzweck sei und als solche an sich Vorstellungen erwecke, das wurde nur Wenigen aus Anschauung der antiken Werke klar. Erst in unseren Tagen hat Hildebrand wieder ausgesprochen: mit der Form als Selbstzweck sei eine Einheit für die künstlerische Darstellung gegeben, in welcher auch das persönliche Empfinden ausmünden und so Allgemeingut werden kann; diese Bedeutung der antiken Kunst kam den Klassizisten nur unklar zum Bewusstsein.

Doch strebte in jener Zeit Rauch im Sinne des antiken Ideals die Verallgemeinerung individueller Züge in's Grosse an; er neigte daher weniger der beobachtenden, empfindsamen Seite seiner Kunst zu als der nach schöpferischer Gestaltung strebenden, in der das persönliche Empfinden in monumentalen Formen aufgeht.

E. Hähnel:
Entwurf zu einem Standbilde Raffaels

Weniger gross angelegte Talente, die als Nachfolger ängstlich beflissen waren, in des Meisters Fusstapfen zu gehen, ohne sein Schrittmass einhalten zu können, seine künstlerischen Ideen zu durchdringen und sie neuen Zielen zuzuführen, verfielen darum bald in geistloser Nachahmung einem schematischen Formalismus. Besonders übel zeigt sich das in den Porträts jener Zeit, die wie todtgeboren erscheinen, und denen wir nicht das geringste Interesse mehr abzugewinnen vermögen. Man wendet sich als Künstler nicht ungestraft von der Natur ab. Diese vornehmste Seite der modernen plastischen Kunst wieder zu neuem Leben zu erwecken und darin sich wieder der Tradition anzuschliessen, war späteren Künstlern vorbehalten, die allerdings dann auch durch eine materiell stoffliche, sogenannte «malerische» Behandlung unreine Elemente in die plastische Darstellung brachten. Starkes individuelles Empfinden bethätigte auch Schadow, der hierin noch ganz in der Tradition wurzelte, in anregendem Verkehr mit der Natur stand und damit starkes Talent zur Charakteristik der Erscheinungen entwickelte. In dieser Weise steht er Rauch's Kunst, die vorzüglich in's Grosse, Allgemeine geht, gegenüber. Auch durch

R. Siemering: Krieg

Rietschel und Hähnel wurde das Inhaltliche in der Darstellung immer mehr herausgearbeitet, insbesondere durch ersteren, der mit starkem Gefühl für den seelischen Ausdruck, mit sozusagen religiösem Empfinden begabt war, während Hähnel sinnlich stoffliches Empfinden leitete, jener also mehr im Ausdruck, dieser in der Form die plastische Kunst weiterzubilden sich bestrebte; beide aber gingen zu sehr in der inhaltlichen gegenständlichen Vorstellung auf, ohne für ihr eigenstes Empfinden vollkommenen Ausdruck zu finden. So trug auch das starke Einzelempfinden bei, die plastische Kunst aus ihrem Zusammenhang mit der Tradition zu reissen, ohne sie im Sinne der Antike grossen allgemeinen Zielen zuzuführen. Das Gefühl, dass die bildnerisch monumentalen Aufgaben darin ihre Lösung suchen müssten, wenn anders sie auf die Vorstellung gross und erhaben wirken sollen, leitete auch Rauch, indem er sich mühte, dafür einen bildnerischen Ausdruck zu suchen, den man doch nur mit Zuhilfenahme raumgewaltiger wirksamer Darstellungsmittel, mit Hilfe der Architektur, zustande bringen kann. Wir bemerken von Anfang an das Hereindringen des architektonischen Elementes in die bildnerische Gestaltung, daraus erwuchs in unserer Zeit, da der Bildhauer ein schlechter Architekt und dieser ein oft mangelhafter Formverständiger ist, ein Kompromiss, der in den modernen Denkmalen so charakterlose Früchte zeitigt.

Auch die Werke der Nachfolger Rauch's, Rietschel's und Hähnel's, als deren hervorragendste Vertreter in unserer Zeit Siemering und Schilling gelten, leiden unter diesem Missstand, für den es keine andere Lösung gibt, als dass man sich die universelle Bildung der alten Meister aneignet und die reinen plastischen Stilgesetze strikte befolgt. Wieder einmal, wie schon zu Rauch's Zeiten, wurde der Genius der vaterländischen Künstler durch die Thaten der Nation beflügelt, das vornehmste Streben Siemering's und Schilling's ist darauf gerichtet, dem Geiste jener Thaten bildnerischen Ausdruck zu verleihen; ihre stärkste Triebfeder ist also die Empfindung, sie wollen die idealen Strömungen der Zeit in Formen kleiden.

Indem sie sich der Träger der wirklichen wie idealen Stimmungen im bildnerischen Ausdruck bemächtigten, verliehen sie ihren Werken durch die Anziehungskraft der dargestellten Objekte eine Bedeutung, die ihnen im wirklichen Falle, als künstlerische Gestaltungen, nicht immer zukommen würde.

Diese Kraft der gegenständlichen Anregung ist es auch, die Siemering's wie Schilling's Darstellung der Germania uns so nahe bringt. Bei jenem ist es ein Heldenweib, das kühn mit dem über die Schulter gelegten Schwerte einherschreitet, voll Hoheit des Geistes und weiblicher Majestät. Bei Schilling's volksthümlicher Darstellung ist es das Hervorheben des echt Weiblichen im ganzen Ausdrucke wie in jeglicher Bewegung, denn so wie sie mit freudigem Stolze die Krone, den köstlichen Preis, erhebt, fraulich anmuthig und stolz zugleich, zeigt sich darin das Ideal der deutschen Frau, und so ist diese Erscheinung schnell volksthümlich geworden und hat in unzähligen Abbildungen ihren Weg in's deutsche Haus gefunden.

Der Volksstimmung in bewegten Zeiten beredten Ausdruck zu geben, ist auch Siemering in der Darstellung eines Frieses, der den Sockel einer Germania umgab, die zu Ehren der einziehenden Truppen 1871 in Berlin aufgestellt wurde, gelungen. Bei Betrachtung solcher Werke, in denen die künstlerische Empfindung unmittelbaren Ausdruck findet, wird man das Inhaltliche immer als einen bedeutenden Faktor zur Beseelung der bildnerischen Darstellung ansehen müssen, wie bei den Reliefen zum Gräfedenkmal in Berlin, die in der Art und Weise altitalienischer farbig glasirter Terracotta hergestellt wurden. Sie zeigen einen Zug von Kranken, die zu dem berühmten Augenarzt pilgern, und einen Zug Geheilter, die von ihm abziehen. Es liegt auch ein entschiedenes Verdienst Siemering's darin, bei der Monotonie in der Ausführung unserer Denkmäler auf diese wirksame Technik hingewiesen zu haben.

R. Siemering:
Relief zum Einzug der siegreichen Truppen in Berlin

Siemering bewegt sich vielfach in der plastisch unreinen Art der Nachklassizisten, die durch eine freiere, gegenständlich stoffliche Behandlung die klassizistische Trockenheit zu beleben suchten. Die Eigenschaften des weichen Thones, die beim Modelliren zu weicher lockerer Formbehandlung Anlass geben, werden in der plastischen Gestaltung oft in einer Weise zum Vortrag benützt, die, wie in der Darstellung eines Kriegers, direkt an die Formengebung des Barock erinnert. Es liegt hierin eine Erscheinung vor, die durch die ganze Zeit geht und nicht zum wenigsten durch die Flüchtigkeit der Ausführung in meist minderwerthigen Materialien, da die Werke vorübergehenden dekorativen Zwecken dienen sollen, bedingt wird. Vielleicht auch dadurch veranlasst, drängt das künstlerische Empfinden die Darstellung nach der stofflich gegenständlichen Behandlung hin, die für das Auge gewisse Reize bietet, oft aber eine Belebung des Gegenstandes auf Kosten der plastischen Erscheinung ist.

Auch in Schilling's Werken wird uns das fühlbar. In vielen seiner Gruppen tritt die Technik des Modellirens so auf, dass wir annehmen könnten, sie wären Terracotten. Viel trägt zu dieser Behandlung auch das persönliche Empfinden bei. Rhythmus in Form und Linie und ein weiches lyrisches Empfinden bilden die Grundzüge. Die Formen fliessen weich ineinander und die Linien runden sich anmuthig zum Ganzen. Voll und reif sind die Körperformen, in schöngeschwungenen Linien umwallt und begrenzt sie der Faltenwurf. Nirgends eine Härte, kein eherner Ausdruck, alles ist Anmuth, Hingebung, liebliches Empfinden. Ganz von selber ergibt sich daraus seine Kunst, die anmuthige, beseelte Weiblichkeit und holdselige Kindlichkeit zu gestalten. Gleich in seinen ersten Arbeiten, die durch das Studium klassischer Werke geläutert und herangereift sind, kommt seine Eigenart zum Ausdruck. Deutsch romantisches Fühlen einigt sich mit klassischer Form. In den

R. Siemering: Washington-Denkmal

Gruppen «Morgen Tag, Abend Nacht» ist der deutsche weltweite und innige Idealismus in verschiedenen Phasen wiedergegeben.

Offenbar sind diese Gruppen unter starkem Einflusse antiker und italienischer Werke entstanden. Und wenn man heutzutage so oft hört, eine Italienreise sei nur mehr ein untergeordneter Abschnitt im Leben eines Künstlers, so beweisen diese Arbeiten, wenn auch schon um 1860 entstanden, das Gegentheil. Trotz der inneren Umkehr zum Germanismus wird der Einfluss dieser künstlerisch befruchtenden und belebenden Schönheitssonne immer fortwirken. Nach wie vor werden in des Nordländers Seele, die von ihren Strahlen getroffen wird, wundersame Regungen erwachen, werden Formen und Gestalten seine Phantasie bevölkern, wie sie vordem aus Eigenem nimmermehr ihm entgegentraten. Die ursprüngliche schaffende Kraft unserer Phantasie ergänzt sich

R. Siemering: Relief zum Gräfe-Denkmal in Berlin

aus dieser für uns idealen Gestaltenwelt. Der deutsche Bildner hat wenig Anlage und Neigung, aus den antiken Werken Form und Stil sich nur zu Nutzen zu machen, vielmehr sind es innere Beziehungen, die ihn mit dieser Welt der Schönheit verknüpfen. So sehr man auch von einer Seite darauf ausgeht, die Wirkung des Kunstwerkes auf unser Empfinden nur in der Harmonie der Raumgestaltung anzunehmen, so liegt es doch zu sehr in unserer Eigenart, auch darin eine Seele zu suchen. Wir werden uns durch das Raumgebilde, es mag formal noch so einnehmend und wirkungsvoll sein, nicht ganz befriedigt fühlen, empfinden wir doch selbst beim Anblick der Antiken eine gewisse Kälte, die erst weicht, wenn wir ihre Formen mit unserem Empfinden erfüllen.

Die plastischen, sachlichen Werthe, die in diesen Werken liegen, in ihrem ganzen Umfange und Bedeutung darzuthun und sie neuerdings nach dieser Seite hin wieder aufzuschliessen, vollbrachte Hildebrand. Bei einer Thätigkeit, wie die der Bildhauerkunst, die gleicherweise Kräfte der Wahrnehmung wie Vorstellung erheischt, an welcher darum künstlerische Intuition und sachliche Ueberlegung gleichen Antheil haben, wird der denkende Künstler, geleitet durch Beobachtung und Erfahrung, erkennen, dass der künstlerischen Anschauung gewisse Gesetze zu Grunde liegen. Indem er diesen nachgeht, entdeckt er zugleich in den vorzüglichsten Werken alter und neuer Zeit dieselben Grundlagen und erkennt diese als die Ursachen ihrer wunderbaren Wirkung. Und wenn er auf die Alten zurückgeht, führt er uns nicht gleich den Klassizisten in den engen Kreis der gegenständlichen Vorstellung zurück, sondern zeigt uns, dass ihre künstlerischen Anschauungen immer Giltigkeit haben werden, dass durch sie die künstlerische Gabe für uns erst zubereitet und geniessbar wird.

Von einer Verwandtschaft seiner eigenen Werke mit den Antiken und den Schöpfungen der Renaissance kann nur insofern die Rede sein, als er jene in ähnlicher Art wie diese künstlerisch gestaltet hat. Gleich seinem Vorgänger Rauch ist ihm die Antike ein Korrektiv; er steht aber

in einem noch innigeren Verhältniss zur Natur als dieser und bereichert seine Kunst mit einer Fülle neuer Formen. Wenn jetzt wieder, angeregt durch diese Zeitströmung, Künstler, wie Hildebrand, sich mit erhöhtem künstlerischen Interesse den Werken der Antike und Renaissance zuwenden, so treten sie zu dieser Kunst in viel nähere und lebensvollere Beziehungen, als die Nachahmer zu Anfang dieses Jahrhunderts. Dieser Künstler bringt uns in einen engeren Zusammenhang mit jener Kunst als die Klassizisten, und entfernt uns davon wieder, indem er die Grundlagen aller Kunst zeigt, deren Besitz allein zu wahrer Selbständigkeit führt.

Hildebrand entwickelte seine Kunst und Kunstanschauungen, die ihn in bewussten Gegensatz zu den vielfach unklaren modernen Bestrebungen bringen, in Italien vorzugsweise durch das Studium der Antike und der italienischen Renaissance. Jedenfalls wurde er durch den grossen plastischen Stil, der ihm in jenen Werken entgegentrat, angeregt, sich in das Problem der Form zu vertiefen, das Prinzip der künstlerischen Gestaltung jener Werke zu erforschen und sich selber über die Natur des künstlerischen Sehens Rechenschaft abzulegen. Aus diesen Studien heraus erwuchs ihm die Anschauung, dass das künstlerische Prinzip auf den Kopf gestellt worden sei, indem seine Existenz nicht in der künstlerischen Fassung vom Raume angenommen werde, sondern in einem persönlichen Inhalte, den der Künstler selbst hineinlegt. Nicht durch formale Gestaltung, nicht durch künstlerische Zubereitung sollen Empfindungen und Vorstellungen im Beschauer hervorgerufen, sondern durch eine möglichst getreue Wiedergabe einer natürlichen Bewegung und Ausdruckgeste dieselben veranlasst werden.

J. Schilling: Der Krieg. Statue am Niederwald-Denkmal

Hildebrand bemerkt, dass die werthvollste Eigenschaft des Kunstwerkes, seine eigentliche bildende, die Phantasie anregende Kraft, die ihm als Darstellung von Raum und Form innewohnt, durch das Unterschieben persönlicher Vorstellungen im Ausdrucke unklar werde und den Beschauer, der in der Bildung der eigenen Vorstellung beeinträchtigt wird, nicht befriedigt.

Hildebrand vertritt mit dieser Anschauung nachdrücklich den Standpunkt, den die Tradition und der natürliche Wirkungskreis den Künsten und besonders der Plastik anweisen, nämlich nach Art der antiken Bildwerke möglichst einfache klare Wirkungen hervorzubringen und damit der

Bethätigung der Phantasie, dem Vorstellungsvermögen auch auf die einfachste Art und Weise zu genügen. Er fasst die Wirkung des Kunstwerkes als eine Folge seiner künstlerischen Fassung vom Raume auf und hält die Selbständigkeit der künstlerischen Schöpfung, als eines Gebildes, das nach organischen Gesetzen für sich besteht, gegenüber dem Inhalte, der ihm vom Künstler zugelegt wird, aufrecht. Nicht das Motiv oder die Handlung will er als Quelle der ästhetischen Anregung angesehen wissen, sondern die Form als künstlerische Gestaltung des Raumes. Daher bezeichnet er diese als Grundelement der bildnerischen Darstellung, und die Belebung der Form durch das subjektive Empfinden als eine später daraus erwachsene Erweiterung des Darstellungsvermögens. Dass diese Prinzipien, die früher durch die Tradition von Werkstätte auf Werkstätte vererbt wurden, so gänzlich vernachlässigt und sogar theilweise verloren scheinen, beklagt er, indem er sagt: «Vergleichen wir nach all' diesem die frühere Zeit mit der unserigen, so ist es eine zweifellose Thatsache, dass die Logik der anschaulichen Vorstellungen weit höher entwickelt war, und dass darin das Uebergewicht der früheren Zeit in der bildenden Kunst begründet ist.»

J. Schilling: Kriegerdenkmal in Hamburg

Indem er in seinem Buche, «Das Problem der Form», sich bemüht, die Grundbegriffe des künstlerischen Sehens festzustellen, alle die einzelnen Faktoren anzuführen, die die künstlerischen Anschauungen und Vorstellungen hervorrufen, und indem er versucht, das Wesen derselben klarzulegen, bleibt sein Blick doch immer auf das Grosse, das Ganze gerichtet, er dozirt nicht wie ein übereifriger Gelehrter, der vor lauter Bäumen den Wald nicht sieht, sondern wie ein Mann, der die Sachlage klar vor Augen hat und sie darum auch andern klarmachen will.

Der gedankenreiche Inhalt des Büchleins enthält auch ein Kapitel über die Form als Funktionsausdruck, damit bezeichnet der Verfasser das Vermögen, durch die Form körperliche und seeliche Empfindungen auszudrücken, und da diese bei ihm erst in zweiter Linie in Betracht kommen, nämlich wenn die persönliche Empfindung des Künstlers nicht Selbstzweck ist und sich den Gesetzen der künstlerischen Gestaltung unterordnet, so wird er mit diesem Theil seiner Ausführungen unter den Künstlern, die von starkem persönlichen Empfinden beherrscht werden, Anstoss und Widerspruch erregen. Diese werden ein Kunstwerk nicht als die Folge logischer Vorstellungen sich denken können, indem man es nicht wie ein wissenschaftliches Werk mit dem Verstande untersucht und begreift, sondern als ein Ganzes, das aus innigem Naturempfinden heraus entstanden, mit empfindender Seele wahrzunehmen sei. Sie werden auf sein eigenes künstlerisches Schaffen hinweisen,

Ad. Hildebrandt (sculpt.)

Phot. F. Hanfstaengl, München

Der Kugelspieler

Joh. Schilling sculp. Phot. F. Hanfstaengl, München

Die Nacht

auf alle jene Werke, in denen das freie künstlerische Empfinden, ja selbst sensible Stimmungen die prächtigsten und ausdrucksvollsten Formen angenommen haben.

Hildebrand verkennt auch keineswegs die Berechtigung, den grossen Antheil, den die Empfindung am Entstehen des Kunstwerkes hat; er weiss wohl, dass sie es ist, die die Beziehungen zum Leben und zur Natur vermittelt, das Kunstwerk mit reichem Lebensgefühle durchdringt und ihm erhöhten Ausdruck verleiht. Er erkennt aber auch klar in dem Vorherrschen persönlicher Empfindungen, in der subjektiven Willkür die Gefahr, welche der künstlerischen, vorwegs der plastischen Darstellung droht. Der Wahrheit, der nackten Wirklichkeit, stellt er die höhere Einheit des geläuterten Kunstwerkes gegenüber. Er sucht, von objektiver Anschauung getragen, das Bleibende, das wahrhaft Bestehende aus der flüchtigen Erscheinung der Dinge loszulösen und es in idealer Darstellung zu befestigen. Je mehr es dem Künstler gelingt, solche Momente aus der zeitlichen Erscheinung herauszuarbeiten, desto grösseren Werth wird sein Werk besitzen, es sei nun aus der harmonischen Empfindung herausgeschaffen oder mit zielbewusstem starken Willen zur Darstellung gebracht.

F. Schilling: Kriegerdenkmal in Hamburg

Hildebrand hat versucht, sein Problem der künstlerischen Darstellung aus den natürlichen Gesetzen der Wahrnehmung und Vorstellung abzuleiten und diesen Prozess mit der Darstellung selber, mit der bildnerischen Thätigkeit in Stein, auf's Engste zu verknüpfen. Sein Problem der Form muss als eine sehr werthvolle Kundgebung bezeichnet werden, die auf der Tradition fusst und durch eine unbedingte Sachlichkeit sich auszeichnet, wenngleich gerade die Gesetzmässigkeit des Aufbaues dem Künstler oft befremdlich scheint. Wie förderlich aber auch der künstlerischen Arbeit das logische künstlerische Denken sein kann, und wie die feinste künstlerische Empfindung sich darum ungehindert an der Arbeit betheiligt, zeigen viele vortreffliche Werke dieses Bildhauers, den die engere Künstlergemeinde für den Wolf in der Heerde hält.

Wir müssen uns Hildebrand's Kunst als eine, die in der Gestaltung in's räumlich Grosse geht, vorstellen, die monumentale Wirkungen hervorzubringen sucht, indem sie sich auf's Innigste mit der Architektur verbindet, und als eine Kunst, die im begrenzten Raume, im plastischen Bildwerk, eine Fülle des Lebens entfaltet und die feinsten Empfindungen hervorzurufen weiss. Wenn wir von dieser zu jener fortschreiten, wird uns seine künstlerische Eigenart, die vielfachen Beziehungen seiner verschiedenen Kräfte zu einander vertrauter werden. Hildebrand, der Bildhauer, verfolgt in manchen seiner plastischen Arbeiten genau die Ziele, die er in seinem Problem der Form ausgesteckt

hat, so dass wir eine Darstellung wie «Der Kugelspieler» als ein Beispiel und Vorbild dafür annehmen können. Es zeigt sich hierin auch die Vorliebe des Plastikers für die Darstellung des nackten Körpers, und wie die antiken Bildner in solcher Darstellung sich nie genug thun konnten, so sehen wir auch die Plastiker späterer Zeiten sich begeistert der Darstellung des Nackten zuwenden, das als das erstrebenswertheste Ziel, als Prüfstein alles künstlerischen Könnens immer Geltung haben wird. Mag hier in diesem Falle die Beobachtung eines kugelwerfenden Jünglings die Anregung zu der Schöpfung gegeben haben, oder das Motiv eine freie Erfindung des Künstlers sein, das spielt hier weiters keine Rolle. Dem Künstler war es jedenfalls darum zu thun, uns die Schönheit eines nackten jugendlichen Körpers in einem für das Auge wohlgeordneten Bilde darzustellen. Sein Anblick gewährt dem Schauenden ähnliche Freude, wie die klare ruhige Schönheit einer griechischen Statue. Mit plastischer Anschaulichkeit ist die Bewegung des Körpers festgehalten, die Figur bietet eine bestimmte Ansicht, wirkt seitwärts gesehen von der Ferne wie ein Hochrelief und erinnert darin im Prinzip an die griechischen Plastiken. Deutlich hilft uns diese Figur auch den Vorgang des freien Herausbildens aus dem Stein zu vergegenwärtigen, so wie ihn der Künstler geschildert hat. Er geht von einer Bildvorstellung aus (wie er auch behauptet, dass die Plastik aus der Zeichnung entstanden wäre), er zeichnet eine klare bestimmte Ansicht der Figur, sagen wir, die als Hauptansicht zu gelten hat, auf die Steinfläche. Nachdem er diese Fläche bestimmt hat, und zwar so, dass der vorhandene Block nach jeder Richtung hin möglichst ausgenützt und für die Anlage des Bildes verwerthet werde, löst er das Bild Schichte um Schichte vom Steinraum los, dass alle Punkte, die in gleicher Fläche liegen, gleichmässig vom Stein auch befreit werden; so rückt das Bild immer als ein einheitliches Flächenbild etappenweise vor, und es ergibt sich so ein Darstellungsprozess, der der Vorstellung ungemein zusagt, diese schreitet sozusagen immer gleicherweise mit der Arbeit fort. Ein sehr anschaulich gedachtes Bild davon entwirft Michel Angelo, er sagt: «Man müsse sich das Bild (ein plastisches natürlich) wie im Wasser liegend vorstellen, welches man allmählich immer mehr ablässt, so dass die Figur immer mehr an die Oberfläche tritt, bis sie ganz freiliegt.»

J. Schilling: Schwanenmädchen

Auch die historische Entwicklung der Plastik lässt auf den gleichen Entstehungsprozess schliessen, zeigen doch die ägyptischen Bildwerke, der Reliefanschauung gemäss, zuerst nur eine vertiefte Zeichnung und dann im weiteren Fortschreiten und Entwickeln des bildnerischen Sinnes alle Phasen des aus dem Steine Herausbildens, und bis zuletzt haftet ihnen noch sozusagen die letzte Vorstellungsschichte hinten an, gleich einer Schale, in der das noch unentwickelte Leben der Form schlummert.

Nach Hildebrand's Ansicht ist die Thätigkeit des freien Herausbildens aus dem Stein eine wahrhaft bildnerische und zugleich auch die, welche der künstlerischen Vorstellung, weil ihr analog,

am zusagendsten ist; die künstlerische Raumgestaltung wird hier in natürlichster Weise gleich vor ihre eigentliche Aufgabe gestellt, und das künstlerische Gebilde, das so aus dem gegebenen Raume, dem Stein, erwächst, wird uns im vollsten Masse auch als Raumgebilde ästhetisch befriedigen.

Hildebrand wirft, indem er von den Vortheilen dieser Technik spricht, einen missbilligenden Seitenblick auf das Modelliren in Thon, wenn er auch zugibt, dass dasselbe für den Lernenden, «den Formensucher», das tauglichste Material bleibe. Er sagt unter Anderem: «Wenn wir bedenken, dass unsere Phantasie mit dem Darstellungsakt sich formt, so lässt sich leicht erkennen, wie verschieden das freie Aushauen aus dem Stein auf die Phantasie wirken muss, im Gegensatz zum Modelliren in Thon». Und hauptsächlich ist ihm dabei wichtig, dass beim Modelliren kein Anlass zur Raumvorstellung, wie es der Steinkörper biete, vorhanden ist. Indem man ein Eisengerüst mit Thon bekleidet und so nach und nach zu einem Bilde entwickelt, gehe man nicht von einer im allgemeinen gegebenen Raumvorstellung aus, sondern von einer nur gegenständlichen, sagen wir, das echt bildnerische Prinzip der Raumgestaltung kommt dabei weniger in Betracht, weil keine bestimmende Anregung dazu gegeben wird.

A. Hildebrand: Hirtenknabe

Man merkt dieses Fehlen der Raumvorstellung am besten, wenn modellirte Gruppen in Stein übertragen werden, der Unterschied gegen die, welche vom Künstler in Stein gedacht und gedichtet sind, ist in der That ein auffallender. Die Hildebrand'schen Steinbilder erwecken das Gefühl, als hätten sie sich im Stein entwickelt, wären darin gewachsen und hätten sich im vorhandenen Raume ausgebreitet.

Es ist natürlich, dass es nur eines Hinweises und Vorbildes eines solchen Meisters bedurfte, um viele Irrende und Lernbegierige auf einen Weg zu führen, an dessen Ende als erstrebenswerthes Ziel die hohe Kunst der Alten einladend winkte. Mit Lust und Eifer stürzten sich Viele in eine hastende Thätigkeit; den Stein zu bearbeiten, das harte Material zu bewältigen, es bildsam und

gefügig machen zu können, galt Vielen als eine Hauptsache, und es wurde anfänglich gar nicht darauf geachtet, dass auch hier nur die Hand am besten durch ein feines Gefühl für Form und Ausdruck zu guten Werken geleitet werde.

Der Meister, der zu solchem Thun und Treiben Anlass gab, hätte allerdings auch hierin am besten zum Vorbilde genommen werden können.

Ein Künstler, wie Hildebrand, der vorwiegend von objektiven künstlerischen Anschauungen geleitet wird, der mit Zielbewusstsein ein Bild aus der Natur künstlerisch zu gestalten weiss, der wird jeden Eindruck, den er daraus entnimmt, diesem künstlerischen Gestaltungsprozesse zuerst unterwerfen und in grossen Zügen das Geschaute wiedergeben, sein Objekt vor Allem auf die Werthe der plastischen Erscheinung hin prüfen und diese, ohne Rücksicht auf einen besonderen Ausdruck, zur Darstellung bringen. Hildebrand neigt mehr nach der schöpferisch gestaltenden Seite seiner Kunst, als nach der beobachtenden. Viele seiner Porträtbüsten sind ähnlich den Antiken aufgefasst, und die Auffassung gibt wenig Acht auf das Besondere des Persönlichen, gibt weniger eine Charakteristik des Wesens der Dargestellten als nur eine getreue typische Wiedergabe seiner Züge. Bei dieser streng sachlichen Weise, die vor Allem bestrebt ist, formal richtig und plastisch wirksam zu sein, werden aber wieder manche Merkmale innerlichen Lebens, die als pure Form nur wenig wirken, übergangen; in solchen liegt aber oft wiederum gerade das Lebendige, Packende, Tiefcharakteristische einer Erscheinung. Viele von Hildebrand's Büsten wirken darum auch völlig objektiv auf den Beschauer. Wir verstehen vollkommen ihre Bedeutung, wenn sie in der Verbindung mit architektonischen Gliedern, als Hermen in einer monumentalen Gedächtnisshalle Aufstellung finden würden.

A. Hildebrand: Der Flötenspieler

Und doch ist diese Art wieder nur eine Spielart des künstlerischen Schaffens dieses merkwürdigen Mannes; wir begegnen auch auf diesem Gebiete verblüffenden Ausnahmen und sehen ihn in einem stets wechselnden Verhältnisse seiner Auffassung zur Natur stehen, je nachdem er's für seinen bestimmten Zweck angemessen erachtet. So zeigt er uns in der Büste einer alten Dame eine Feinheit der Naturauffassung, ein so lebendiges Empfinden und Durchbilden der plastischen Form, dass er auch hierin unter den modernen Werken nicht viele seinesgleichen hat und den Meistern der Renaissance direkt an die Seite gestellt werden darf. In den Bildnissbüsten jener Zeit strebte auch eine solche Feinheit der Beobachtung des Lebens und ein so inniges Formengefühl nach Ausdruck. Die Büste der alten Dame, die ganz absichtslos, wie in gewohnter Bewegung die Hände über der Taille ineinandergefaltet hält, könnte so wie sie sich zeigt, auch ganz gut von Donatello herrühren.

Mit ebensolcher Innigkeit des Ausdruckes konzentrirter Empfindung hat er auch die Broncefigur eines den Saft der Traube aus einer Schale schlürfenden Knaben gebildet.

Hier zeigt er sich der letzten und höchsten Ausdrucksmittel seiner Kunst, einen Moment reiner Empfindungsthätigkeit darzustellen, vollkommen mächtig, er versteht es, die Form als Funktionsausdruck, wie er es nennt, mit kräftigem Lebensgefühl zu durchdringen und plastisch vollkommen zu gestalten. Der Knabe, der aus einer Schale den Saft der Traube schlürft, während er eine andere noch begierig an sich hält, gibt sich ganz der köstlichen Empfindung der Stillung des Durstes hin; von dieser Empfindung wird die ganze Bewegung des jugendlichen Körpers beherrscht, der mit all' seinen charakteristischen Merkmalen aus der Natur getreulich wahrgenommen und gebildet ist. In seiner Behandlung als Broncebild ist er mustergiltig.

Mit ähnlichen künstlerischen Sinnen haben die Meister der Renaissance die Natur erfasst, hat

J. Schilling: Relief vom Niederwald-Denkmal

Donatello in verschiedenen Darstellungen des jugendlichen Johannes ähnlich ursprünglich empfundene Bildwerke, nur noch ursprünglicher und naiver zum Ausdruck gebracht.

Eine köstliche Idylle hat der Meister in dem Bilde eines schlafenden Hirtenknaben mit bildnerischer Energie aus einem Marmorblocke erstehen lassen. Auf seinem erhöhten Wächtersitze ist er eingeschlafen, und ungezwungen ruhen die jugendlichen Glieder aus. Es ist der tiefe, friedsame Schlaf, wie er die Jugend umfängt, und das Gesicht des Knaben spiegelt eine heitere, ruhige Seele wieder, ohne jeglichen Zwang oder Trübung.

Auch in diesem Bilde offenbart sich des Künstlers Vermögen, feine und feinste Empfindungen zum Ausdruck zu bringen, und wir bemerken nicht ohne Ueberraschung, wie der Mann des strengen Willens und bildnerischer Energie, der nach den tiefsten Gesetzen der künstlerischen Gestaltung eifrig forscht, der künstlerische Disziplinen übt, der mit dem Senkblei und Richtscheit in der Hand

Leben zuführt und sie immer freudig macht, ist die neue Situation. Die gegebene Natursituation zu einer künstlerischen Gestalt weiter zu formen, führt immer zu Neuem innerhalb der künstlerischen Gesetze.»

In der klassizistischen Zeit sind da und dort schüchterne Versuche gemacht worden, die Schönheit des Reliefstiles an Hausfaçaden, in Darstellungen des betreffenden Handels oder Gewerbes des Hausvaters, wieder zur Anwendung und Geltung zu bringen, allein die moderne Bauart der Häuser, die fortwährende Unterbrechung der Façaden durch Fenster hat wohl diesen hoffnungsvollen Anfängen ein frühes Ende bereitet. Doch könnte, abgesehen von den Miethskasernen, in sonstigen privaten Bauten und vor Allem den öffentlichen Staats- und Industriebauten eine Nutzanwendung daraus gezogen werden, zudem wohlfeiles, dauerhaftes und schönes Steinmaterial nicht ermangelt.

A. Hildebrand: Kain und Abel

Damit sind wir auf dem Gebiete der Architektur angelangt. Architektur und Plastik sind zwei Künste, die von Natur aus leicht ineinander übergehen, indem sie ähnlichen Prinzipien der Darstellung unterworfen sind, sich auf's Beste gegenseitig unterstützen und eine der anderen Wirkung erhöht. Im Alterthum war das Verhältniss zwischen Architektur und Plastik ein durchaus harmonisches. In allen Kunstepochen bis an die Schwelle des neunzehnten Jahrhunderts hat die Tradition als vornehmstes Gesetz aufgestellt, die bildnerische Darstellung von der gegebenen Situation, von der Raumgestaltung abhängig zu machen. Hiemit waren die Bedingungen gegeben, auf denen eine bisher unerreichte monumentale Plastik, eine Raumkunst grossen Stils, sich entwickeln konnte.

Hildebrand besitzt gleich den alten Meistern jenen architektonischen Sinn im hohen Masse, und als ein ausgezeichnetes Beispiel dafür ist seine reifste Schöpfung nach dieser Seite hin, der Wittelsbacher Brunnen in München. Er ist der gegebenen Situation vorzüglich angepasst; durch diese Gestaltung erhält der Platz erst eine eigentliche Ansicht, wir empfinden ihn als ein Gesehenes, als Bildeindruck, durch seine Gestaltung wird in unserer Vorstellung erst die räumliche Beschaffenheit des Platzes erweckt und wir vermögen uns darnach zu orientiren.

J. Flossmann sculp. Phot. F. Hanfstaengl, München

Beethoven

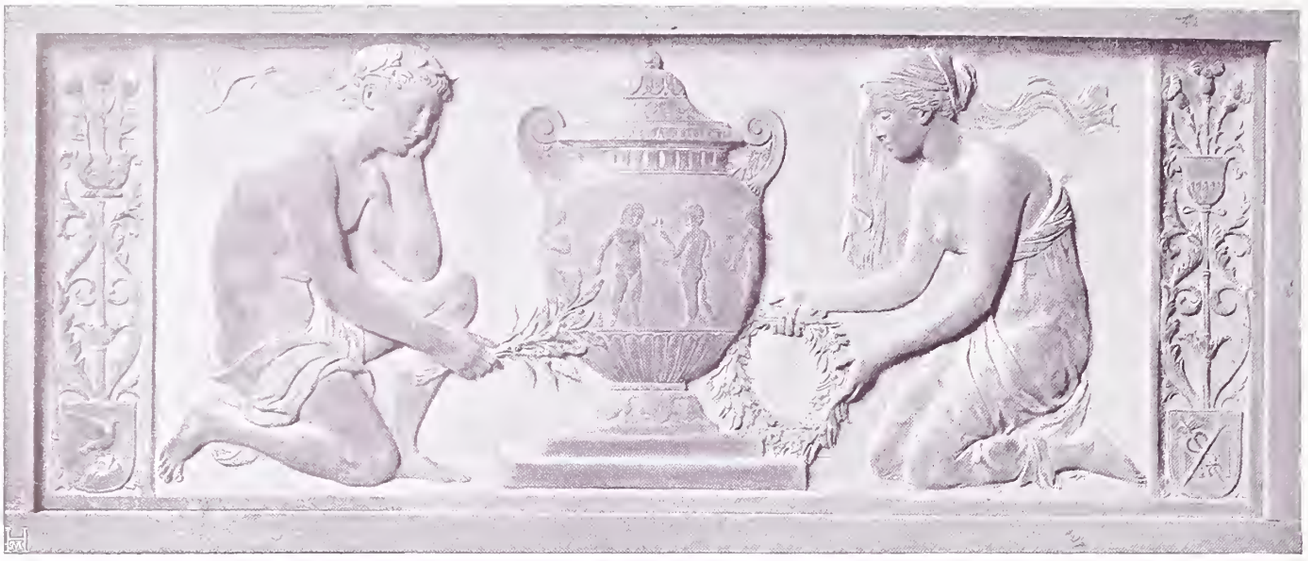
Franz Stuck sculp.

Die Amazone

Es ist ein Werk, hinter dem das Persönliche ganz in der Grösse des monumentalen Ausdruckes aufgeht und so durch die Gestaltung doch machtvoll zum Bewusstsein dringt. Die bildnerische Ausführung erscheint dem architektonischen Prinzip der Raumgestaltung untergeordnet, die Gliederungen und Einschnitte sind darnach bedacht, das Terrain erscheint so modellirt. Und doch tritt uns im Einzelnen eine Fülle von Formen, ein Reichthum an dekorativem ornamentalem Beiwerk entgegen, die wirksam an der Hauptvorstellung mitarbeiten. So mannigfach und köstlich ist der Schmuck der Wandung des oberen Bassins, die dasselbe mit dem unteren verbindet und mit allerhand schwimmendem, kriechendem Gethier belebt wird; von unsagbarem Reize und Stimmungsgehalt sind die herrlichen Masken am Schaft der grossen Brunnenschale, sie erinnern an Böcklinische Phantasieschöpfungen; eine Fülle von Energie und Kraft drängt sich in der Gruppe des Felsblock schleudernden Reiters auf wildem Rosse, an antike Formenfülle und ruhige plastische Schönheit gemahnt die Gruppe des Stieres mit der Jungfrau. Vielfach wird diese künstlerische Schöpfung in ihrer räumlichen Anlage und Zusammengehörigkeit, die doch so deutlich ausgedrückt ist, missverstanden. Besonders die Massigkeit der beiden Gruppen, welche das Ganze mit Nachdruck abschliessen, geben zu allerlei Urtheil und verdrehten Meinungen Anlass. Da man sich den ganzen Organismus des Aufbaues nicht klar werden lässt, so gelangt man auch nicht zum Verständniss seiner einzelnen Glieder. Allerdings ist bei den »Vielzuvielen» ästhetisches Gefühl und Denken nur mangelhaft entwickelt, und schlechte Vorbilder sorgen beständig dafür, dass dieses nach der falschen Seite hin verbildet wird; so kam der Schöpfer des Brunnens, indem er sein Werk von künstlerischen Gesichtspunkten aus gestaltete, in die seltsame Lage, sich in einer Weise auszudrücken, die für die Vorstellung der Meisten ungewöhnlich ist. Und doch kommt Hildebrand's Kunst dem natürlichen Bedürfniss des Menschen nach dem Schönen in der einfachsten Weise entgegen; gleich den alten, ewig jungen Werken der Griechen sucht er das Allgemeine, das Immergiltige in jeder Erscheinung festzuhalten und ihm plastischen Ausdruck zu verleihen.

A. Hildebrand: Weibliche Figur

In Hildebrand erstand uns ein Künstler, dessen Schaffen von festem Willen zu bestimmten Zielen geleitet wird, der das bildnerische Gestalten dem Chaos der Empfindungen gegenüber als ein gesetzmässiges auffasst, als eine Form, in welche die Naturerscheinungen gefasst und für unser Auge und Vorstellung erst geniessbar gemacht werden. Sein «Problem der Form» ist in diesem Sinne eine reformatorische That, und wenn er darin Disziplinen aufstellt, die er als Grundelemente der künstlerischen Darstellung erkennt, so geschieht das mit klarer Einsicht in das Wesen seiner Kunst und auf der Grundlage der Tradition, die die künstlerischen Erfahrungen von Jahrtausenden in ihren



E. Kurz: Relief zum Geiger-Schauenburg-Denkmal in Lahr

Resultaten zusammenfasst. Von einer Beschränkung des subjektiven Vermögens innerhalb der künstlerischen Gestaltung kann darum keine Rede sein; sein Vorwurf richtet sich gegen die Willkür der Gestaltung persönlicher Empfindungen, die im Ausdruck der künstlerischen Fassung entbehren. Darum dringt er darauf, die Darstellung nicht allein von dem gegenständlichen Inhalt des Objektes abhängig zu machen, sondern diese vor Allem als eine räumliche Erscheinung in bestimmten Formen zum Ausdruck zu bringen. Aehnlich wie man in der Malerei angefangen hat, eine Sache rein um des malerischen Ausdruckes willen darzustellen, so ist auch die Plastik um der rein plastischen Erscheinung willen zu betreiben. Die Wege und Ziele zu dieser Kunst hat er durch das Wort und die vorbildliche That gewiesen.

Einer, der wohl am Engsten in seiner Art und Weise sich an die künstlerischen Prinzipien Hildebrand's angeschlossen hat, ist Erwin Kurz, ein stillschaffender thätiger Künstler, der in vornehmer Zurückhaltung sich wenig um die jeweiligen künstlerischen Strömungen des Tages zu kümmern scheint. Die Porträtreliefs, die er von bedeutenden Männern geschaffen hat, haben aber den Beifall der Kenner in hohem Masse erworben. Auch dieser Künstler bildete sich zumeist in Italien, dort lernte er Hildebrand kennen, an dessen künstlerischer Thätigkeit er theilnahm und dessen Anschauungen er sich anschloss; gleich diesem empfing er von der Antike und der italienischen Renaissance starke Anregungen, gleich diesem unterwirft er sein persönliches Empfinden der Gesetzmässigkeit einer strengen künstlerischen Gestaltung und bewegt sich darin oft mit grosser Anmuth, wie ein reizender Fries mit Kindern zeigt.

Vorzugsweise liegt aber die Stärke seiner künstlerischen Begabung auf dem Gebiete des Porträtreliefs; in ihrer Sachlichkeit und Treue in der grossen Formenwiedergabe mischen sich klassische Elemente mit solchen, die ihre Herkunft in Holbein'scher Naturanschauung finden könnten. Die plastische Strenge dieser Reliefs und ihr monumentaler Charakter eignen sie besonders für Grabmale, und als eines der gelungensten, die der Künstler ausführte, mag jenes auf einem Münchener

Friedhofe gelten, das in der Form einer Stele vom attischen Friedhofe in Athen dem berühmten Archäologen Brunn errichtet wurde. Einen überaus vornehmen, von feinster Empfindung getragenen Eindruck hat der Künstler in dem herrlichen Relief der K. v. S. erreicht. Die Bildnisse des Dichters Paul Heyse, des Gelehrten Helmholtz, des Musikdirektors Levi, sie alle finden ihre Bedeutung in der Klarheit des plastischen Ausdruckes, in dem schlichten Eingehen auf die Charakteristik der Dargestellten, die in massvoller Weise objektiv begrenzt wird und sich darum in Verbindung mit der Architektur für öffentliche Denkmale so vorzüglich eignet. Wir möchten sie zusammen mit Hildebrand's Kunst als klassisch bezeichnen. Was sie jedoch von den klassizistischen Porträts bedeutend unterscheidet, ist die Grösse der Naturanschauung und der lebendige Sinn, der darin anspricht. Des Künstlers abgeklärte Anschauungen und reife Begabung zeigt sich auch in der Darstellung eines Werkes zu einem Grabmale für Geiger-Schauenburg in Lahr. Seine Meisterschaft in der Führung des Meissels, seine Erfahrung und Kenntnisse in der Behandlung des Marmors machen ihn zum geschätzten Theilnehmer an Hildebrand's grösseren Arbeiten. Gegenwärtig kann der Künstler dieses bei uns immer noch sehr seltene Können im Dienste eines öffentlichen Auftrages zur besten Anwendung bringen.

Am Starnbergersee wurde dem Andenken des grossen deutschen Kanzlers Bismarck ein Thurm errichtet, und die, die dieses Mal errichteten und es mit prächtigem Bildwerk ausschmückten, stehen mit ihrer künstlerischen Gesinnung im Bereiche von Hildebrand's Kunstanschauungen. Besonders Flossmann der Bildhauer hat in der Ausschmückung des Thurmes mit Reliefen diese im Sinne Hildebrand's gestaltet. Wir bemerken, wie diese vorbildliche Thätigkeit von einem sehr begabten Künstler erfasst und in seiner eigenen Art und Weise fortgebildet wurde, so wie es Verhältnisse und Umstände erheischten. In solcher Weise konzentrirt sich in diesen Reliefen, die ihrem Inhalte nach alle in sinnige Beziehungen zu dem Wahrzeichen treten, eine Fülle des Lebens, die in ungebundener Weise als Gruppen oder Rundplastik gar nie so anschaulich hätte zur Wirkung und klarer Vorstellung gelangen können. Reichlich sprudelt wie aus langverhaltener Quelle eine Fülle von Gestalten und künstlerischen Formen, die, wenn auch oft archaistisch gröblich die feinere Durchbildung und Ausführung vermissen lassen, doch im Prinzip als ein wertvoller Beitrag zu der im Aufschwung begriffenen modernen Bildhauerei aufzufassen sind. Ein Zweig echter deutscher plastischer Kunst setzt hier frische Knospen an. Die ornamentale Bildnerei, das werkthätige Leben des freien Herausmeisselns, wie es die Situation gerade bietet, das ist seit dem Mittelalter in tiefem Schlaf gelegen, bis in der rührigen Gegenwart jetzt da und dort klingende Hammerschläge es wieder in's

E. Kurz: Bildniss

Leben rufen, um das Ehrenmal eines grossen Mannes schmücken zu helfen. Schon in der ersten Gruppe des jungen Bildhauers, die sich im Besitze des bayerischen Staates in der Glyptothek zu München befindet, zeigt dieses gestaltungskräftige Talent Neigung zu strengem, plastischem Stil, nicht in der Behandlung der Formen, die weich und flüssig ist, sondern in der Art der Komposition, wie sie Hildebrand liebt, auf möglichste Ausnützung des Steinraumes, zu dringen. Der Erfolg, den diese Erstlingsarbeit einbrachte, gab dem Künstler Veranlassung, nach dieser Seite hin seinen plastischen Sinn weiter auszubilden.

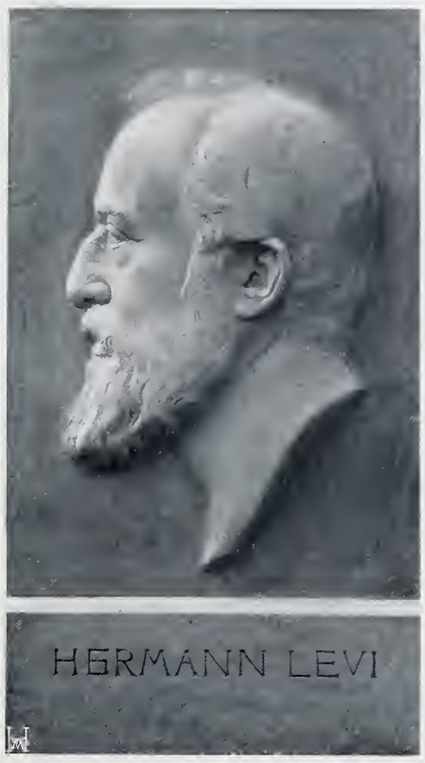
Er unternahm mehrere Reisen nach Italien und erwarb sich dort in dem eingehenden Studium der Antiken und Renaissance-Werke neue Kenntnisse vom Wesen der plastischen Form; diese Studien ergaben auch für ihn die Veranlassung, sich weiter in Hildebrand's Probleme zu vertiefen und dessen künstlerische Anschauungen immer mehr seiner Individualität angemessen und zu eigen zu machen. Mit Zielbewusstsein strebt er nach immer grösserer Klarheit der Form, wofür besonders seine Porträtbüsten Zeugniss ablegen. Ganz besonders versteht er es, darin dem kindlichen Wesen beredten Ausdruck abzugewinnen. Der Einfluss der frühen Meister der Renaissance, besonders Donatello's, ist in seinen Arbeiten nach den italienischen Reisen unverkennbar. Wie sehr plastisch er empfindet und gestaltet, zeigt sich am Besten in der Büste Beethoven's in der Nische, zugleich erweckt dieses Bild durch die Art der künstlerischen Gestaltung Stimmung und Empfindung im Beschauer. Aus einem Blocke herausgemeisselt, vertieft sich der Stein zu beiden Seiten des mächtigen Hauptes zu einer Nische. In einer Fläche ist das Bild festgehalten, die ganze Anordnung zwingt so den Beschauer, seinen Standpunkt vorne dem Gesicht gegenüber einzunehmen, unserer Vorstellung bemächtigt sich so der ergreifende Eindruck dieses im Tode mit erhabener Ruhe wirkenden Antlitzes. Denn ohne jegliches Dazuthun, als die ornamental bewegten Haare, hat der Künstler dieses Werk frei nach der bekannten Todtenmaske gestaltet und durch die künstlerische Gestaltung so tiefe Wirkungen erreicht.

Die Bildhauer können jetzt zu ihrem Erstaunen oft die Wahrnehmung machen, dass die plastischen Werke, die aus den Händen der Maler hervorgehen, gerade um ihrer plastischen Eigenschaften willen den schätzenswerthesten Erzeugnissen ihrer Kunst an die Seite zu stellen sind. Worin liegt dieses begründet? Offenbar in dem grösseren Können der Maler, in der durch die Zeichnung erworbenen Formenkenntniss! Während der Maler in jahrelangem Studium sein Verständniss der Formen beständig durch Zeichnen bereichert, gewährt der Studiengang, den der Bildhauer meist nimmt, selten in so reichem Masse jene Anregungen, die ihn in einem beständigen unmittelbaren Verhältniss zur Natur erhalten.

Das Erstaunen wächst, wenn wir die Maler nicht nur Reliefe, die ja der Art und Weise seiner künstlerischen Auffassung am nächsten liegen, formen sehen, sondern auch Rundplastik mit grösstem Verständiss der Form von ihnen durchgeführt werden.

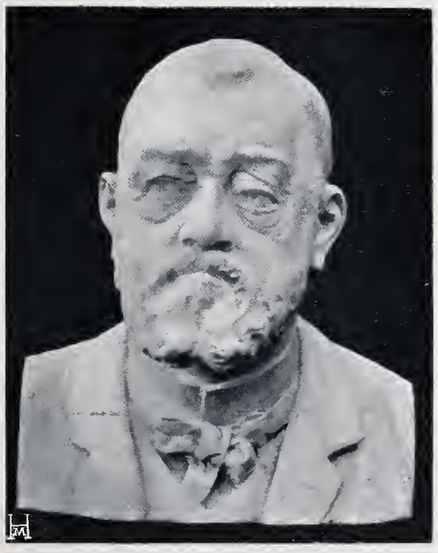
Letztere, echt bildnerische Eigenschaften besitzt in hohem Grade Franz Stuck, der Maler. Klinger werden wir unter einem anderen Gesichtspunkte, gleichfalls später in der Reihe moderner Bildhauer auf eine eigene Art thätig sehen. Wer von Stuck je eine Zeichnung gesehen hat, weiss,

wie er mit grossem Verständniss die Form beherrscht, wie er diese im Raum geschickt entfaltet und welche Fülle robusten Lebens sich darin konzentrirt. Diese bildnerische Kraft in ihm hat jedenfalls durch das Studium der Antike, vielleicht nicht zum wenigsten durch pompejanische Kleinplastik, starke Anregungen erhalten und bei seinem lebendigen Trieb der Nachahmung in seiner für alles Kräftige, Bewegte leicht erregbaren Phantasie ähnliche Bilder und Vorstellungen wachgerufen.



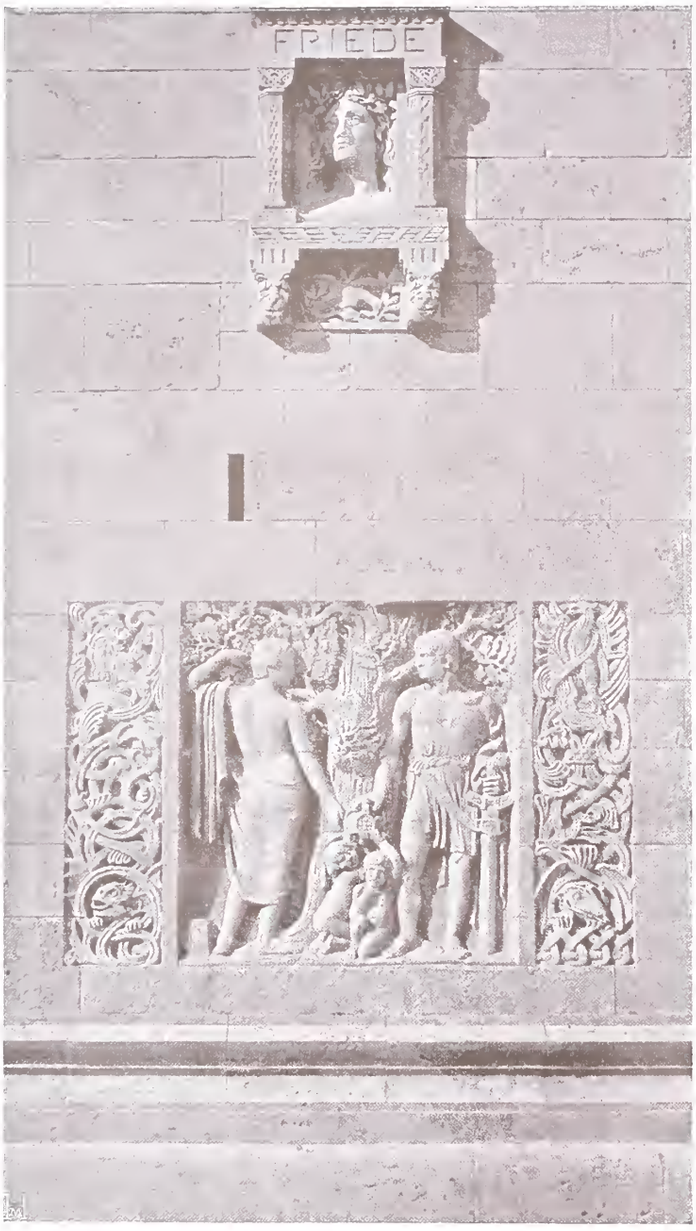
E. Kurz: Porträt

Diese lebendige Empfindung für alles Bewegte, das sich in einer kräftigen Formensprache ausspricht, verbindet sich mit einem sicheren dekorativem Raum- und Stilgefühl am schönsten in der Komposition der Amazone. Ross und Reiterin sind gleichsam verwachsen in der wilden Lust der Bewegung, die ihr Lebenselement zu sein scheint. Die bildnerische Energie spielt sozusagen darin ein graziöses Spiel, in dem wir aber alle Aeusserungen eines ungewöhnlichen Talents vollauf zu bewundern Gelegenheit haben. In dem sicher gelösten Problem des mit grossem Geschick ausgeführten horizontalen Aufbaues von Sockel und Gruppe, in der Behandlung als Broncebild, der strengen und doch rhythmisch bewegten Komposition darf man Anregungen von Hildebrand's Kunst vermuthen. Als ein Werk von äusserlich ähnlicher Komposition, aber nicht in solcher Eleganz des Aufbaues und weniger flüssig in dem Rhythmus der Linien ist «Der verwundete Centaur», welcher auch trotz des gegenständlichen, packenden Inhaltes nicht die gleiche Anregung auf unsere Vorstellung auszuüben vermag. Umsomehr hat Stuck's plastische Erstlingsarbeit, mit der er an die Oeffentlichkeit trat, «Der Athlet», allgemeinen Beifall bei Kennern und Kunstfreudigen hervorgerufen. In der Darstellung gewaltiger Kraftentfaltung liegt immer etwas Bestrickendes, die Stärke respektirt man, und das Kunstwerk, das für unsere Vorstellung einen solchen Vorgang wirksam verkörpert, wird darum anziehend; die Kunstleistung wirkt auf naive Gemüther als ein ähnliches Meisterstück. Stuck der Maler vollbringt es, und bei seinem Formengefühl und Können wird er uns und die Plastiker noch öfter durch seine Arbeiten überraschen.



J. Flossmann: Büste

Ehe Hildebrand mit seinen Bestrebungen auftrat und unsere Plastik wieder auf den Weg der Tradition führte, war diese Kunst unter den Händen der Nachahmer Rauch, Rietschel und Hähnel im Absterben. Eine unendliche Oede und Langeweile geht von den Werken dieser Periode



F. Flossmann: Relief vom Bismarck-Thurm am Starnbergersee

des Anschlusses an die Antike beigefügt, da er eigentlich das Ziel, das den Bildhauern damals dunkel vorschwebte, erst klar erfasst und festgestellt hat. Es erscheint uns sein Streben als ein Ende, indem er als der letzte grosse Epigone der nachklassischen Zeit die Plastik wieder mit der Antike verknüpft, und als ein Anfang, da er uns wieder zur Tradition zurückführte, die nun ihre fruchtbaren Wirkungen fort und fort zu äussern beginnt.

Während die deutschen Bildhauer in den Jahren 1860—70 von den romantischen Höhen aus, in der sich die Bildhauer abquälten, in abgelebten Formen etwas Neues zu sagen. Ursprünglich hatten auch diese Nachahmer nur die antike Form finden wollen, und erst später verloren sie sich darin, diese zum Ausdruck inhaltlicher Vorstellungen zu machen, ein Streben, das auch wieder in unserer Zeit im Neu-Idealismus sich bemerkbar macht.

Wir haben Hildebrand und seine Richtung, ungeachtet der Entwicklungen, die die Plastik dazwischen durchmachte, jener Periode

F. Flossmann:
Relief vom Bismarck-Thurm am Starnbergersee

J. Flossmann: Eine Mutter

F. Stuck: Verwundeter Centaur

L. v. Schwanthaler sculp.

Brunnenfigur

M. v. Widenmann sculp.

Phot. F. Hautstaengl, München

Antikes Relief

F. Stuck: Der Athlet

Maler die Natur als Führerin und Leiterin, und folgten ihr auch die Begabteren unter den Bildhauern, Wagmüller in München, Tilgner in Wien und Begas in Berlin. Diese sahen die Natur mit den Augen der Maler an, die lebendige Erscheinung, die strenge Form von Licht und Luft umflossen. Daher bildeten sie eine Form der Darstellung aus, die sozusagen eine malerische Wirkungsform ist. Sie achteten wenig herunter den grossen Sprung mitten hinein in's naturalistische Fahrwasser machten, durchlief die französische Plastik in natürlicher Folge nach der Nachahmung der Antike die Nachahmung der Renaissance. Bald machte sich dort ein leichtes Aufblühen der Plastik bemerkbar.

Nach der grossen Erkältung, die sich die deutsche Plastik bei der missverstandenen Annäherung an den antiken Pol geholt hatte, wendete man sich wieder mehr den Erscheinungen des Lebens zu. An der Hand der Schwester Malerei wurde die sieche Plastik zum Urquell des Lebendigschönen, zur Natur zurückgeführt. Mit der Liebe und dem Enthusiasmus poetischer Pantheisten verehrten und umschwärmten die

F. Stuck: Der Athlet

darauf, dass die Form als solche sozusagen räumliche Funktionen erfülle und dadurch für unsere Vorstellung vom Raume nahrhafte Anregungen biete. In ihrem Bestreben nach freierer lockerer Durchbildung der Form, nach malerischen Wirkungen hin wurden sie unterstützt in der retrospektiven Richtung, die die Zeit nahm, in der bereits die Werke der Spätrenaissance, des Barock anfingen, die Künstler anzuregen. Die Früchte dieser Entwicklung können wir noch überall in dem plastischen dekorativen Schmuck an den Hausfaçaden aus jener Zeit erkennen, die meist aus schlechtem billigen Material hergestellt sind.

L. v. Schwanthaler: Melusine

Es ist dieser Schmuck eine Art Schaugericht für den gewöhnlichen Geschmack, und unkünstlerische Spekulanten, die Stuckateure, offerirten ihn der künstlerischen Kultur — aus der Volksküche. Für unsere Phantasie haben diese Gerichte keine Nährwerthe, und man beginnt jetzt wieder im Sinne der Alten statt dieser klotzigen Dekorationen die Flächen in schönem glatten Verputz auszuführen und höchstens mit einem tapetenartigen Muster, mit Flachornamenten zu schmücken.

In dieser naturalistischen Richtung lagen von Anfang an die Keime zu extremen künstlerischen Anschauungen und Bestrebungen, die die normalen Wirkungen der Form im Ausdrucke zu überbieten und steigern suchten. Diese Bestrebungen mussten nicht nur eine von der Tradition immer weiter abweichende Richtung ergeben, sondern auch sich in einem künstlerischen Positivismus und in einer idealistisch symbolischen Weise äussern. Bevor wir jedoch auf alle diese Richtungen eingehen und sie verfolgen, müssen wir noch in Betracht ziehen, wie sich die Plastik in München äusserte.

Man spricht im Allgemeinen von einer Münchener Schule auch in der Plastik, obwohl das Wort Schule nur für die Malerei zutreffend ist, denn die Bildhauer dortselbst unterscheiden sich in ihren Werken keineswegs von den übrigen der klassizistischen und romantischen Periode in

Deutschland. Der bedeutendste ist hier Ludwig Schwanthaler, 1802—1848, der in seinem ganzen Streben durchaus Romantiker war und dem Mittelalter zuneigte. Seine künstlerische Schwungkraft erlahmte, je mehr er sich dem klassischen Ideal, der Antike, nähern und nach dieser Richtung hin empfinden sollte.

König Ludwig I. liess seine Bauten mit reichem plastischen Schmuck versehen und übertrug Schwanthaler diese Arbeiten, die bei der Ueberhastung und Flüchtigkeit der Ausführung arge Mängel in der Formengebung aufweisen. Erscheinen solche Gruppen und Reliefe schon in der Komposition häufig schwülstig und unruhig, so wirken sie ausgeführt durch nur mangelhaft geschulte Arbeiter, die die Intentionen des Künstlers oft missverstanden, noch viel roher. Sie zeigen uns zugleich, dass den Bildhauern jener Zeit die Bedeutung der Antike als einer raumgestaltenden Kunst, die monumentale Wirkungen ausübt, noch nicht zum Bewusstsein gekommen war, oder dass sie diese in ihren einfachen Grundprinzipien nicht erkannt und auch der Form nicht mächtig gewesen sind. In einer Jugendarbeit Schwanthalers, dem Herkulesschild, den er nach einer Beschreibung Hesiods bildete, kommt sein schöpferisches Talent noch klar und ungetrübt zum Ausdruck: wir können hier den Reichthum und die Gestaltungskraft seiner Phantasie aufrichtig bewundern und uns an der Schönheit der Ausführung, an der Liebe und Sorgfalt, mit der alle Gegenstände, Menschen, Thiere und Landschaft abgebildet sind, ergötzen und erfreuen. Ganz aus dem Eigenen schöpfte er, wenn er einen Humpen formte und mit irgend einem Gebilde aus einer alten Mär und Sage schmückte. In einem Tafelaufsatz, den er für König Maximilian II. von Bayern anfertigte, hat er die Nibelungensage zum Gegenstand seiner Darstellung gemacht, und wir sehen darauf alle Helden des Liedes und manche Episode daraus plastisch verdichtet und gestaltet. In solchen Dingen schuf er Bilder in einer köstlichen altdeutschen Art. Und mit diesen Arbeiten hat er sicher auf das einheimische Kunstgewerbe einen wohlthätigen Einfluss ausgeübt und manchem Meister darin starke Anregung gegeben. Bei seiner Vorliebe

L. v. Schwanthaler: Drei Grazien

L. v. Schwanthaler: Grabrelief

L. v. Schwanthaler's Entwurf: Velasquez

für das Mittelalter und seinem Sammeleifer für mittelalterliche Gegenstände hat er jedenfalls auch der antiquarischen Richtung und Neigung für das Altdeutsche in München, die sich in der Ausstattung vieler Bierstuben dort spiegelt, Vorschub geleistet.

In dem Münchener Schwanthaler-Museum befindet sich eine Figur, die der Katalog als «Elisabeth, die stolze und hochherzige Königin von Böhmen, Gemahlin Johanns von Luxemburg, Mutter Karls IV.» bezeichnet. Die Statue wurde in Erz für die böhmische Ruhmeshalle ausgeführt. Die Figur stellt eine liebreizende Frauenerscheinung dar und ist darin etwas von dem feinen poetischen Empfinden der Romantik verkörpert. Ob die Anregung oder der Entwurf hiezu von Schwanthaler herrührt, ist uns nicht bekannt, ausgeführt wurde sie von einem Schüler desselben, von Hautmann, der in Florenz lebte und starb. Es sollen gerade die besten Figuren, die sich in diesem Museum befinden, meist von talentvollen Schülern, wie Brugger und Widnmann, ausgeführt sein. Schwanthaler selbst lernen wir am besten in seinen Skizzen kennen, die alle Merkmale seiner reichen Phantasie und seines schöpferischen bildsamen Empfindens wiederspiegeln, während viele der ausgeführten grossen Arbeiten Phase um Phase diese Merkmale abstreiften und zu leeren schematischen Gestalten sich verflüchtigten.

Max Widnmann, 1812—1895, wird auch als ein Schüler Schwanthaler's bezeichnet, was wohl nur für die erste Periode seiner Entwicklung zutreffend ist, da er sich später in Rom weiterbildete. Er zeigt uns in vielen seiner Gruppen meist mythologischen Inhalts mehr Formvollendung, aber auch falsches Pathos und gedrechselte Posen. So macht sich in der Gruppe «Herakles reicht Psyche den Trank der Unsterblichkeit dar» die Vermischung von Formelementen der Antike und solchen, die aus der Anschauung der Natur gezogen sind, in unangenehmer Weise geltend. Es scheint damals bei allen, die antiker Form sich näherten, das Streben vorgeherrscht zu haben, durch reichliche aufgequollene Muskulatur bei den Männern und durch die Fülle entsprechender Weichtheile bei den Frauen angenehme Empfindungen anzuregen und dabei den Formensinn zu nähren und zu stärken. Es ist dieses Streben ein durchaus künstlerisches, nur sollten die Formen feinfühliger durchgebildet und mit tieferer Empfindung durchdrungen sein. Doch ragen auch aus dieser

L. v. Schwanthaler's Entwurf: Johann Wilhelm I.

Zeit einige Gestalten herüber, die von plastischem Empfinden eingegeben wurden und die jenen gewissen steinernen Charakter aufweisen, als wären die Züge des Lebens unter dem Anhauch des bildnerischen Geistes erstarrt und hätten feste Form angenommen. Wir erinnern dabei an die vier sitzenden Figuren auf der Freitreppe zur Staatsbibliothek.

Von einer ehrlichen und tiefen Begeisterung für das klassische Ideal scheint Friedrich Brugger, 1815—1870, erfüllt gewesen zu sein.

K. Hautmann:
Königin Elisabeth von Böhmen

M. v. Widnmann: Steinwerfender Krieger

Man möchte ihn wegen seiner Vorliebe für Motive sozusagen aus einer zeitlosen idealen Welt und seiner tüchtigen verständnissvollen Beherrschung des nackten Körpers den Genelli unter den damaligen Bildhauern nennen.

Seine grosse Gruppe «Dädalos unterweist Ikaros im Fliegen» fesselt auch neben der formalen Durchbildung durch den Ausdruck inniger Empfindung.

Als ein echt plastisch gedachtes, anschauliches Bild erscheint die Gruppe «Cheiron lehrt Achill das Saitenspiel».

Johann Halbig, 1814—1882, genoss einst bei seinen Zeitgenossen einigen Ruhm als Thierbildhauer, aber die nachkommende Generation hat ihn schon wieder unbarmherzig zerpflückt. Sein bekanntestes Werk ist die Siegesgöttin mit dem Löwengespann auf dem sogenannten Siegesthor in München. Seine Löwen, um derentwillen er berühmt war, erscheinen uns heutzutage als sehr zahme hausbackene Pudel. Nur einem ungeschulten Auge kann der Mangel an Studium des thierischen Charakters, die Flüchtigkeit der Beobachtung, sowie das mangelhafte Verständniss für den thierischen Organismus, das in einer rohen Formengebung sich zeigt, ganz verborgen bleiben.

M. Widnmann: Grabrelief

Die Werke der Münchener Plastiker leiden zumeist unter derselben Schwäche, dem Mangel an bildnerischer Energie, feinem Formengefühl und Gewissenhaftigkeit der Ausführung.

Konrad Knoll, 1829—1899, erfreut uns in seinem Fischbrunnen auf dem Marienplatze zu München durch eine volksthümliche Schöpfung, wie sie im Mittelalter häufig war, er hat, mit verwandtem Empfinden ausgestattet, das Problem frei und selbständig zu lösen versucht. Auch in der Durchbildung zeigt sich eine individuelle Formensprache, und ist bei der Behandlung jeglichen Details auf die Ausführung in Bronze Rücksicht genommen.

F. Brugger: Cheiron lehrt Achill das Saitenspiel

Trotz der Fülle von Anregungen, die das lebhafte Kunstschaffen in München zur Zeit Ludwig I. bot, erwiesen sich die Verhältnisse für einen bedeutenden Künstler, der nach freier Ausgestaltung seiner Kräfte strebte, als ungünstig; es ist bekannt, dass

Rauch, der eine klare Einsicht in das dortige Treiben hatte, das Anerbieten König Ludwigs I., nach München überzusiedeln, ausschlug. Erst nach dieser Periode entwuchs diesem Boden ein Talent, das die Entwicklung der Plastik weiter förderte und in neue Bahnen leitete.

Michael Wagmüller, 1829—81, ein Schüler Widnmanns, leitete die naturalistische Bewegung ein. Widnmann soll ihm in seiner Eigenschaft als Professor der Akademie der bildenden Künste die Befähigung zum Bildhauer abgesprochen haben, ein Fall, der uns bei der Betrachtung des Lebenslaufes einzelner bedeutender Künstler, die die Tradition durchbrachen und das Alte stürzen halfen, öfter entgegentritt. Wagmüller hat übrigens während seiner akademischen Studienjahre die Antike eifrig studirt, was auch aus der Betrachtung seiner späteren Werke herauszulesen ist; doch stand er mit seinem eigenthümlichen Naturempfinden mehr auf der Seite der naturalistischen Richtung, wie sie den Malern bereits geläufig war. Makart, Lenbach, Seitz und Anderen stand er nahe, sie waren jedenfalls in ihrer Art nicht ohne Einfluss auf seine künstlerischen Anschauungen. Wagmüller soll auch mehrere Jahre für Kunsthändler Genrebildchen gemalt und kurz vor seinem Tode sich noch mit dem Gedanken, ein grosses Bild zu malen, beschäftigt haben. Das hier beigegebene Bildniss ist ein Selbstporträt und zeigt ihn in seinen thatkräftigsten Jahren. Es zeigt auch die Art wie er malte und weist denselben lebensvollen Zug in der Darstellung auf, der seine plastischen Bildnisse so schätzbar macht. Diese hat er durch seine Auffassung so wirksam umgestaltet, dass gleich seine ersten Arbeiten berechtigtes Aufsehen erregten. An Stelle der bisher üblichen ausdruckslosen Formengebung trat nun ein plastisches Bild, das durch eine malerische Auffassung anziehend erschien. Die weiche flotte Behandlung, wie sie der Thon beim Modelliren zulässt, begünstigte diesen Ausdruck, allerdings oft auch auf Kosten der Form. Da der Künstler von der malerischen Anschauung ausging, gab er mehr eine blosse Wirkungsform, die er durch lebhafte Geberden und Gesten noch zu steigern suchte, wenn auch diese Art der Darstellung mit der Natur des Objektes nicht immer übereinstimmte. Ebenso wurde durch dieses Hinarbeiten auf einen Effekt die Form zu sehr zerpflückt und aufgelöst, eine Wahrnehmung, die wir sehr leicht

M. Wagmüller: Barmherzigkeit

machen können, wenn solche Büsten im Freien aufgestellt sind, wo sie dem allgemeinen Raume gegenüber als Raumgebilde nicht zur Geltung gelangen. In Innenräumen erweisen sie sich immer sehr wirkungsvoll, und wir gerathen hier leicht in den Bann dieser subjektiven künstlerischen Schöpfungen.

M. Wagmüller: Selbstporträt

Wagmüller hat zu jeder Zeit seines Schaffens, da er mit Leichtigkeit und grosser Geschicklichkeit zu arbeiten vermochte, viele dekorative Figuren geschaffen, die alle den Stempel seines eigenthümlichen Empfindens tragen und eine ungemein kecke frische Art besonders in der stofflichen Behandlung von Gewändern und Haaren zeigen. Er muss bei dieser Gelegenheit früh die Werke der Zopf- und der Barockbildhauer wahrgenommen und studirt haben, wie er solche auch hier von dem kurfürstlichen Hofstatuarius Johann Anton Boos unter den Augen hatte. Für dessen Porträt-Büste, die sein Grabmal auf dem alten südlichen Friedhof in München schmückt, legte er eine grosse Verehrung an den Tag. Gleich den Bildhauern dieses Stils hatte er auch eine besondere Vorliebe und Empfindung für die runden vollen Kindergestalten, eine Neigung, die in vielen bekannten Genre-Gruppen Ausdruck gefunden hat. Bei all' seiner reichen vielseitigen Thätigkeit reifte in der Stille ein Werk heran, eine Gruppe, die als Grabmal gedacht war. Es ist anzunehmen, dass er diese Arbeit frei für sich begonnen hat, um seiner Stimmung und Empfindung vollen Ausdruck zu geben und im vertrauten liebevollen Umgang mit der Natur seine Kräfte zu mehren und zu stärken. Die Gruppe stellt eine sitzende mächtige Frauengestalt dar auf einem an den Ecken von beflügelten Sphinxgestalten getragenen Sarkophag, der rechte Arm hält eine aufgestützte Schrifttafel und die Linke legt einen Palmenzweig auf die Deckplatte nieder. Wie eingenistet im faltigen Gewande unter dem Arm, der die Schrifttafel hält, zeigt sich ein liebliches Kind in der Fülle der ersten Jugend, sorglos ruhend wie an der Brust der Mutter und spielend eine Rose entblätternd. Von tiefer Empfindung ist die weibliche Gestalt beseelt und mit feinem Gefühl für den Rhythmus der Formen dargestellt. Die Strenge der Form hat hingebende Anmuth bezwungen: — es liegt etwas Weiches, sozusagen Melodisches, Fühliges in allen Frauengestalten Wagmüller's, ganz besonders aber in dieser. Wagmüller hat, als er dieses Werk schuf, schon seine Reisen nach England unternommen, und es ist anzunehmen, dass er die herrlichen weiblichen lagernden Figuren

R. Begas: Merkur und Psyche

R. Begas sculp.

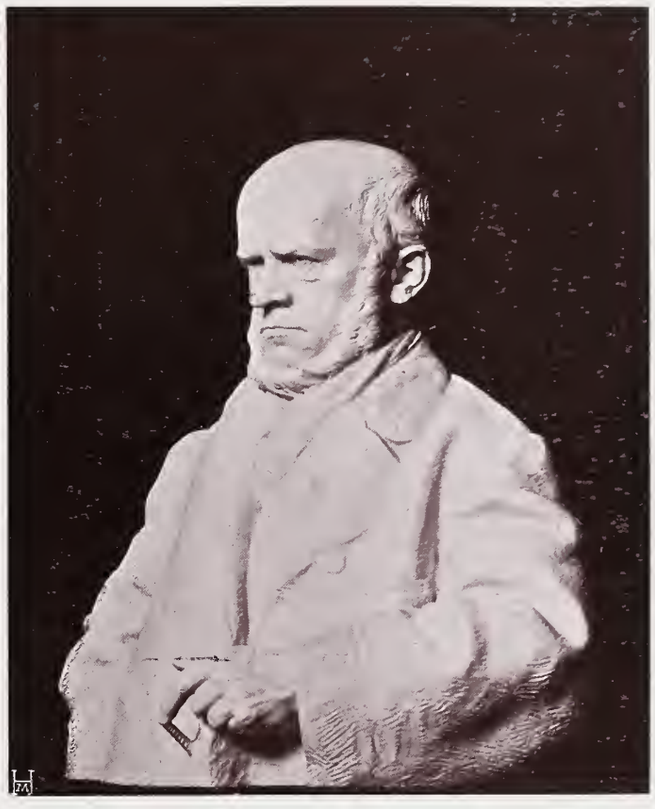
Venus und Amor

M. Wagmüller sculp.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Das Grabmal des Künstlers

vom Parthenonfries eingehend studirt hat. Denn dieses Werk setzt eine genaue Bekanntschaft mit jenen Werken voraus, seine Figur erinnert in der Art der Behandlung der Gewänder, in der grossen einfachen Formengebung, die auf alle naturalistischen Effekte verzichtet, direkt daran. In seinem sonstigen Bestreben, den weichen Schmelz der Haut nachzubilden, zu dem den Künstler sein malerisches sinnliches Empfinden hinleitete und auch der weiche geschmeidige Modellirthon bei der Darstellung weicher Formen verführt, in diesem Streben kommt bereits ein Element in Wagmüller's Kunst zum Vorschein, das später in den Werken des Franzosen Rodin so charakteristisch hervortritt. Am schärfsten zeigt sich unseres Künstlers Eigenart am Liebigdenkmal in München, es gibt ein getreues Bild seines Strebens und zeigt bei allen glänzenden Vorzügen auch die Mängel, die der ganzen Richtung anhaften.



R. Begas: Adolf Menzel

Wagmüller war eine starke und lebhaft empfindende Künstlernatur, und in seinem jähen Drange, die Plastik nach seiner Art umzubilden und sich gegen Alles rückhaltslos zu äussern, was seinem Empfinden entgegenstrebte, durch dieses Streben mag sein Auftreten und Durchbrechen für ihn mit vielen Wehen verbunden gewesen sein. Die alte Thatsache vom Vorwärtsdrängen der lebendigen Kraft und dem zähen Beharren der trägen Masse tritt uns öfter bei Betrachtung des Lebenslaufes eines genialen Mannes entgegen. Wird diese Masse aus ihrem Sumpfe aufgerüttelt und in ihren Interessen durch eine sachliche aber strenge Kritik geschädigt, so wird sie gefährlich wie ein Schwarm aufgejagter Wespen, die blindwüthig über den Gegner herfallen und ihn durch die Unzahl ihrer Stiche töten. Pecht erzählt in seiner Geschichte der Münchener Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, dass Wagmüller durch seine Thätigkeit als Jury-Mitglied der Münchener Jahresausstellung von 1879, welchem Amte er mit mehr Wahrhaftigkeit als Schonung und Klugheit vorstand, sich den Grimm und Hass der Zurückgesetzten derart auf sich gezogen habe, dass ihm die gemeinsten und ehrenrührigsten Beschuldigungen nicht erspart blieben. Das nahm er sich so zu Herzen, dass ihn ein Leberleiden vor der Zeit dahinraffte.

Ein anderer Münchener Bildhauer, Lorenz Gedon, 1843—1883, dessen vielseitiges Schaffen uns deutlich in dem Palais und der Galerie des Grafen Schack entgegentritt, die er erbaut und mit Skulpturen geschmückt hat, gehört auch dieser Richtung an, die er besonders nach der Seite des Kunstgewerbes hin gepflogen und ausgebildet hat. Das Weiche, Schwammige der Form-

ein Kunstwerk ist, sondern auch Damengarderobe, Rodelschlitten und Skier, Spirituosen, Malzkaffee, Bretter, Stiefel, Halsbinden, Turngeräte, Sattlerwaren, Regenschirme, Molkereierzeugnisse, Hopfen, Getreide und weiss Gott was sonst noch! In sechs grossen Hallen enthält die Ausstellung etwa vierhundert Säle und Kabinette, für jeden Raum zeichnet ein anderer Münchener Maler, Architekt oder Bildhauer als Verantwortlicher und es ist fast keiner unter diesen Räumen, der nicht originell und gefällig wäre — ein paar hundert davon sind aber schön und wohl gelungen. Und nach vielen Richtungen wurden in Bezug auf räumliche Ausstattung und sinnreich-geschmackvolle Aufstellung der Schaugegenstände neue Wege gewiesen, neue Techniken angewendet, neue künstlerische Möglichkeiten entdeckt. Die „angewandte Kunst" ist's überhaupt, die den stärksten Anteil an dieser Ausstellung hat, den grössten Nutzen und die fruchtbarsten Erfahrungen aus ihr ziehen mag! Hoffentlich nicht am wenigsten dadurch, dass die Münchener Kunstindustrie vom Jahre 1908 einen starken Aufschwung datieren wird! Das Kapitel Industrie ist bisher ein ziemlich trauriges gewesen in der Münchener Stadtchronik und man hat es hier seit langem schmerzlich empfunden, dass wir zwar den meisten kunstgewerblichen Unternehmungen Deutschlands die Kräfte liefern und dass Anregungen aller Art von München ausgehen, dass unsere Kunsthandwerker seit langem in Bezug auf Güte der Arbeit kaum irgendwo übertroffen werden — und dass die Bedeutung der Münchener Kunstindustrie auf dem Weltmarkt dennoch in keinem Verhältnisse zu diesen Tatsachen steht. Wenn den Unternehmern, wie der Käuferwelt gegenüber diese Ausstellung nicht als starkes „Encouragement" wirkt, dann ist München auf solchem Wege überhaupt nicht zu helfen und es muss sich dauernd mit der Rolle begnügen, für andere die Kastanien aus dem Feuer zu holen oder wenigstens sie für andere zu braten!

Gebr. Rank. Eingangshalle am Haupteingang
(Ornamentale Ausschmückung von *Ph. Widmer*)

Die Ausstellung ist aber nicht nur bedeutsam für die Entwicklung unserer Innendekoration, unserer Kunsthandwerker usw., sondern auch für die moderne Architektur. Der ganze Ausstellungspark mit seinen ständigen, wie seinen provisorischen Bauten ist neu und dadurch war es möglich, die neuesten Techniken, wie die ausgereiften ästhetischen Grundsätze unserer Zeit auch auf allen Gebieten anzuwenden und zu erproben. Es wird nicht jeder mit allem einverstanden sein, was

Julius Mössel. Wandmalereien im Foyer des Künstlertheaters

geschaffen wurde, denn wir leben noch immer in einer Zeit des Kampfes um den Stil und noch nicht in einer Periode ruhiger Weiterentwicklung — aber es wird jeder zugeben müssen, dass ungemein ernst, sachlich und ehrlich gearbeitet wurde, dass von der Originalität um jeden Preis, die den meisten Kunstgewerbeausstellungen seit einem Jahrzehnt den Stempel aufdrückt, nichts oder wenig mehr zu verspüren ist! „Einfachheit, Zweckmässigkeit und Materialechtheit" hiess die Devise und sie galt bei den grossen, ganz schlicht und linear gehaltenen Ausstellungshallen genau so, wie bei den prunkvolleren Bauten, den verschiedenen Modellwohnhäusern usw. Nur bei den ephemeren Gebäuden des Vergnügungsparkes macht sich zum Teil eine gewisse Unsicherheit bemerkbar, die man sofort begreift, wenn man erwägt, wie kompliziert hier die Materialfrage und ebenso die Zweckmässigkeitsfrage ist. Hier ist mit dem Prinzip der Materialechtheit nicht weit zu kommen und das Zweckmässige über das Langweilige hinaus zu entwickeln, ist schwer. Und auch das Sinngemässe, das seinen Ausdruck in der Form und Dekoration finden sollte, hat ihn da verhältnismässig wenig gefunden: dem Vergnügungspark mit seinen vorwiegend weissen Holzbauten und seinem Unisono neuer roter Ziegeldächer fehlt die Lustigkeit. Das Provisorische hat eine andere Logik der Form, als das, was auf die Dauer bestimmt ist, es verlangt nur den Schein, nicht die Echtheit, und witzige Improvisation gilt hier mehr als weise Folgerichtigkeit. Der tolle, bunte Wirrwarr des Jahrmarkts ist, trotz der bizarrsten Geschmacklosigkeiten im einzelnen, als Ganzes von solchem ästhetischem Reiz, dass man wohl sagen kann, auch eine derartige Vergnügungsanlage muss sich aus dem Wesen des Jahrmarktes entwickeln. Nicht aus

Julius Mössel. Wandmalerei im Foyer des Künstlertheaters

Begas neigt mehr nach der beobachtenden als der schöpferisch gestaltenden Seite seiner Kunst hin, daher in Porträts eine gewisse Stärke liegt, aber offenbare Mängel und Schwächen zeigt, sobald er räumlich grosse monumentale Wirkungen hervorzubringen bestrebt ist. Ein Werk, das Begas schon in seiner frühen Zeit geschaffen hat, zeigt den Charakter ernster Monumentalität und den Ausdruck glücklich nachempfundener innerer Grösse. Wir meinen die Schillerstatue, die 1872 in Berlin enthüllt wurde.

Begas hat zahlreiche Schüler herangezogen, geleitet und gefördert, welche dann später, nachdem sie selbstbewusst und selbständig geworden, meist ihre eigenen Wege gingen. Kraus, der lange bei Begas arbeitete, und Felderhoff sind die hervorragendsten.

R. Maison: Brunnen in Fürth

Merkwürdig erscheint es, wie die Anhänger der Begas'schen Richtung in neuerer Zeit von dem entgegengesetzten Pole — nämlich Hildebrand — angezogen werden. Bei näherem Nachdenken wird man jedoch für diese Erscheinung die inneren Ursachen finden. Jene, die mit Vorliebe im Begas'schen Kunstcharakter sich bewegten, mausern sich jetzt und zeigen Hildebrand'sche Formansätze, sobald sie an grössere Aufgaben, die für das Freie bestimmt sind, herantreten müssen. Denn für die ernste Wirkung im Freien reicht die blosse Wirkungsform, wie sie bei künstlich ventilirter Beleuchtung im Atelier entsteht, nicht aus. Diese Form stellt selbst schon eine vom realen Thatbestand stark abstrahirte Wirkungsform dar, die dem allgemeinen Raume gegenüber als ein

eigenes Raumbild nicht bestehen kann und so gleichsam darin zerfliesst und aufgelöst wird. Das Geheimniss der Wirkung der antiken Plastik in jeder Situation beruht zum grössten Theil auf der Fülle thatsächlichen Formenmaterials, das darin enthalten ist, und auf der rechten Würdigung der besonderen Umstände und Verhältnisse, denen ein Bildwerk im Freien ausgesetzt ist.

In der Richtung Begas und Wagmüller lag auch der Anlass zu einem anderen Streben. Nämlich sie begünstigte die künstlerische Anschauung, die von der Photographie und dem Naturabguss geleitet wird, indem sie gleich diesen, die Erscheinung jedes Objektes, die Struktur der Oberfläche genau nachzubilden bemüht ist. Es durfte nur ein Künstler auftreten, der die naturalistische Richtung konsequent bis zum Endziel verfolgte, wie Maison gethan hat. Dieser Künstler hat in seiner Art, sich der Natur anzuschliessen, etwas vom Geiste Menzel's. Gleich diesem entwickelt er in seinen Arbeiten einen grossen Reichthum an Motiven und verfügt in seinem Fache über eine ähnliche bewunderungswürdige Geschicklichkeit, die Natur in ihren schnellsten Bewegungen zu verfolgen und nachzubilden. So hat er auch viele neue Bewegungsmotive daraus hervorgeholt, ob-

R. Maison: Brunnen in Bremen

gleich nur wenige sich für die plastische Darstellung unbedingt erhalten lassen. Wir verweisen damit auf seine bekanntesten Werke in dieser Art: auf den Neger, der von einem Tiger überfallen wird, und auf jene Gruppe im Münchener Kunstverein, die einen Neger darstellt, der auf einem Esel reitet, der ihn abzuwerfen sucht. Mit einer ungemein scharfen Beobachtungsgabe ausgerüstet, in allen technischen Fertigkeiten gewandt, wäre dieser Bildner im Stande, Szenen aus dem vielgestaltigen zuckenden Leben, ähnlich wie Menzel sie malerisch dargestellt hat, auch in der Plastik auszuführen. Ein Streben, das zum Unternehmen von plastischen Panoramas führen könnte. Gegenwärtig arbeitet der Künstler an einem Denkmal für Kaiser Friedrich, das in Berlin aufgestellt wird. Er nähert sich darin einer einfacheren grösseren Naturanschauung, und das Modell lässt auf eine ernste, monumentale Wirkung schliessen. Vielleicht hat der Künstler bei seiner Neigung zum Naturalismus in positivistischer Form starke Anregungen von den modernen Franzosen und Belgiern und nicht zum wenigsten von dem Wiener Thierbildhauer Strasser erhalten, mit dem er auch die Neigung zur Polychromie gemein hat.

Ursprünglich kam die Polychromie sehr häufig bei Statuen für Innenräume zur Anwendung. Die assyrischen und egyptischen Tempelbilder waren vielfach bunt bemalt, besonders die aus Holz

Karl Ebbinghaus.
Winter aus den „Vier Jahreszeiten"
in den Parkanlagen

Erler, Adolf Münzer, R. M. Eichler, Paul Neuenborn, Richard Pietzsch, Franz Hoch, H. B. Wieland, Köppen usw.! —

Noch eine Aufgabe haben sich die Veranstalter der Ausstellung München 1908 gestellt und sie erfüllt, auf die hingewiesen sei, ehe wir das geleistete Werk im einzelnen betrachten: zu zeigen, wie man alle Gebiete unseres Lebens mit Schönheit durchtränken, jedem Ding, das der Einzelne oder das die Allgemeinheit gebraucht, einen ästhetischen Wert geben kann. Eine Glanznummer der ganzen Veranstaltung bildet das Künstlertheater, ein Mustertheater in seiner ganzen Anlage, für das unsere ersten Maler eine Reihe von acht Bühnenwerken bis auf das Kleinste sorgsam ausgestattet haben, um zu zeigen, wie die Anteilnahme des bildenden Künstlers mit relativ einfachen Mitteln das Bühnenbild gewaltig zu verbessern imstande ist, wenn mit dem alten Theaterschlendrian und einer falschen Auffassung des Begriffes Illusion gebrochen und das Prinzip der Einfachheit, Echtheit und Zweckmässigkeit auch auf die Szene angewendet wird. Durch ein Experiment im grossen Stil wurden hier unschätzbare Erfahrungen gewonnen, wenn auch sicher manche Theorie, die der Sache zugrunde lag, sich nicht als stichhaltig erwies. Und wir haben Aufführungen erlebt, die in hohem Grade und in reinem Sinne genussreich waren! Wir sehen dann eine ganz auf die Basis echter Kunst gestellte Marionettenbühne in hübschem Bau, sogar das ganz gewöhnliche Jahrmarktskasperltheater hat nach Möglichkeit künstlerische Gestalt gewonnen; ein Schattentheater regt an zur Wiederbelebung einer vergessenen, anmutreichen Kunst, wenn auch hier noch etwas zu viel anspruchsvolles Ästhetentum mit unterläuft. Wir sehen aber auch daneben schlichte Arbeiterhäuser, die für die Lebenskultur des kleinen Mannes sehr bedeutsame Aufschlüsse geben, einen Musterlandgasthof, ein Musterbahnwärterhäuschen usf. Wir sehen Dutzende von neuen Formen geschmackvoller Beleuchtungsmasten, sehen Anschlag-

Th. Georgii.
Bronzefigur in den Parkanlagen

säulen und öffentliche Uhren, einfache Trink- und Zierbrunnen, die hübsch und praktisch sind, sehen sogar die Gestalt des Warenautomaten, eines Dinges, das bisher sein Dasein ausschliesslich im Gewande der höchsten erreichbaren Scheusslichkeit führte, gediegen modernisiert. Wir erfahren, dass die Blockhütte eines Jägers ein Kunstwerk sein kann, finden in dem prächtig gestimmten Winkel mit Kirche und Friedhof Grabsteine, schmiedeiserne Grabkreuze und Urnen, die von neuer und unaffektierter Schönheit sind — man kann sagen, nichts Menschliches ist den freudig arbeitenden Künstlern fremd geblieben. Man hat ferner die vortreffliche Idee gehabt, durch eine Konkurrenz reizvolle Modelle zu gewinnen zur Beschaffung jener Andenken und „Mitbringsel", die bisher bei solchen Ausstellungen Erzeugnisse der lieblosesten Massenindustrie gewesen sind, und hat es verstanden, selbst Bleistifte und — schwedische Streichholzschachteln als billigste Ausstellungskäufe mit Geschmack zu gestalten. Natürlich auch die unvermeidlichen Postkarten, die Kataloge, Wein- und Speisekarten und Programme, ebenso Tischzeuge, Service, Gläser, Aschenschalen, Huiliers usw. im Restaurant. Dass jede Gattung menschlicher Wohn- und Betriebsräume in zahlreichen Musterzimmern und -Sälen bis herunter zum Einfachsten vertreten ist, versteht sich beinahe von selbst. Soll man aufzählen? Da sind Schlaf- und Wohn- und Herren- und Damen- und Warte- und Schreib- und Lese- und Studier- und Billard- und Speise- und Ankleide- und Musik- und Kinder- und Badezimmer ohne Zahl, Schulzimmer, Spital- und Krankensäle, Dielen und Gartensäle, da ist ein kleines Mustermuseum gedacht für eine Stadt mittlerer Grösse, sind die gediegen prunkhaften Räume für einen höheren Staatsbeamten, ist ein Richterzimmer, ist eine

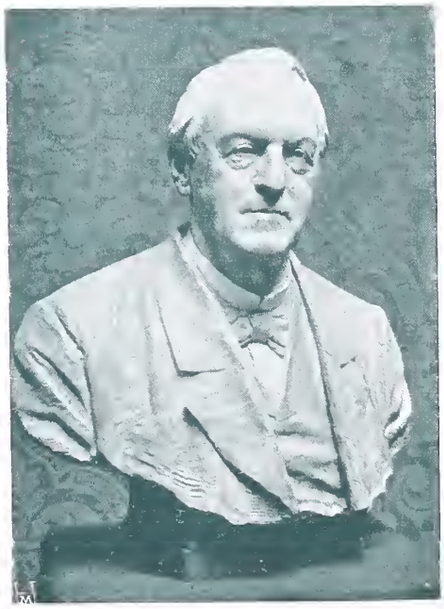
Knut Akerberg.
Kindergruppe im Figurenhain

Wilh. Bertsch.
Laubgang mit Terrakotta-Figuren von *Jos. Wackerle*

stellung gezeitigt, bei der der Künstler weniger von dem Problem der künstlerischen Formgestaltung ausgeht, als von seinem persönlichen Empfinden, von dem Eindruck, den ihm dieses übermittelt. Wie der Künstler der Form ein entstehendes Bildwerk auf die Anregung zur Formvorstellung hin prüft, so der Künstler der Empfindung sein Werk auf den Gehalt zur seelischen Anregung hin. Die Form an und für sich ist ihm gleichgültig, wenn sie nicht Empfindungen hervorruft.

K. Seffner: Bildnissbüste

Die Form, als ein übersetztes Bild aus der Natur, will den Beschauer zu räumlichen Vorstellungen anregen und durch diese Empfindungen erwecken, unser Künstler will in erster Linie nur durch die Form seelische Schwingungen übermitteln. Er unterwirft das nüchterne Erscheinungsbild den mannigfachsten Modulationen und Stimmungen. Wie die Sprache im Ausdruck sich dem Gefühl anpasst, so der Empfindung die Form. Es steht somit diese künstlerische Ausdrucksweise im Gegensatze zu dem Positivismus, wie er in Maison und Strasser seine Vertreter hat, und sie unterscheidet sich von Hildebrand's Richtung wie Form und Empfindung unter sich. Dass dieses Problem der Empfindung immer Antheil an der künstlerischen Gestaltung nimmt und diese stark beeinflusst, erkennen wir an der künstlerischen Strömung der Gegenwart.



K. Seffner: Bildnissbüste

In August Hudler's Werken äussert sich diese Richtung auf eine entschiedene und kräftige Weise. Er bildete sich auf der Münchener Akademie, die aber wenig Antheil an seiner Entwicklung hat. Aus dieser Zeit erhielt sich nur eine allerdings sehr merkwürdige Arbeit. Der Künstler nannte die Figur «Ismael». Sein eigenthümliches tiefes Empfinden drückt sich hier bereits durch und äussert sich, wenn auch noch in unklarer Weise. Von dem Professor der Bildhauerschule wurde die Arbeit als nicht plastisch bezeichnet. Hudler trat zur Malerei über, nicht dieses Urtheils wegen, nicht auch, weil ihm das Selbstvertrauen mangelte, auf dem einmal beschrittenen Wege weiter zu gehen, sondern in der Absicht, sein Können durch Zeichnen und Malen nach der Natur noch besser zu schulen. Einige Jahre später waren von ihm auf der Berliner grossen Kunstausstellung zwei Büsten von Münchener Malern zu sehen, die durch ihre lebendige Wiedergabe des Persönlichen in der Bestimmtheit der Charak-

M. Klinger sculp. Phot. F. Hanfstaengl, München

Kauernde.

R. Maison sculp. Phot. F. Hanf-staengl, München

Statue Otto I.

terisirung und durch ihre feine Durchbildung berechtigtes Aufsehen erregten. Professor G. Treu hat sie für das kgl. Skulpturenmuseum in Dresden erworben. Indem der Künstler in die Büste hineinlegt, was er aus dem Objekt herausfühlt, kommt ein gewisser realistischer Zug (wenn man will idealistisch) in fesselndster Weise zur Wirkung. Die Behandlung und Auffassung ergibt eine Art malerischer Wirkungsform, wie sie Wagmüller anstrebte und wie sie Rodin zum Theil eigenthümlich ist.

In der Bronzefigur «Adam» kommt des Künstlers Streben und Empfinden besonders gut zum Ausdruck. Er stellt Adam als einen Jüngling dar, der mit reger Wissbegierde eine Blume entfaltet.

A. Hudler: Bildnissbüste

Er zeigt sich in einem Zustande vollkommenen Unberührtseins von aller Bewusstheit, wie ein grosses Kind, das staunend in die Welt tritt und sie mit jedem neuen Schritte erst entdeckt. In einer kindlich wissbegierigen Regung gewinnt er Fühlung mit dem Räthsel der ewig schaffenden schöpferischen Natur, das ihm in der Gestalt einer Blume entgegentritt. Diese Figur stellt gleichsam in rührendster Weise das Streben des Künstlers, das Suchen nach Ausdruck seiner tiefsten Gefühle dar. Gleich Adam steht er auf der Erde, in köstlicher Unbewusstheit, inmitten einer unkünstlerischen Welt löst sich all' sein Sinnen, all' sein Denken in Gefühl und Empfindungen auf.

Die objektive formale Richtung Hildebrand's und diese ganz subjektive persönliche, die sich

in Hudler's Kunst äussert, werden immer die zwei Pole sein, nach denen das künstlerische Schaffen hinneigt und angezogen wird. Sie sind trotz ihrer Verschiedenheit doch unlöslich miteinander verknüpft durch die Folge von Elementen, welche die künstlerische Wahrnehmung und Empfindung, Anschauung und Vorstellung ausmachen. Nur in der Art der künstlerischen Gestaltung äussern sie sich verschieden, ihre Wirkung bleibt eine ähnliche. In der Plastik der Gegenwart flutet die künstlerische Strömung von einem Pol zum andern.

A. Hudler: Bildnissbüste

Wir müssen hier noch einer anderen Thätigkeit gedenken, welche in bester Weise das Interesse und Verständniss für die plastische Kunst zu erwecken im Stande ist, weil sie überall einfach und liebenswürdig auftritt, auf Strassen und Plätzen, an Bauten und Grabmalen. Sie kommt dem natürlichen Schönheitsgefühl entgegen, durch anmuthige oder kräftige Fülle der Form und durch den Rhythmus schön empfundener Linien. Sie bildet jederzeit den Genuss- und Ausgangspunkt der Liebe zu den schönen Künsten. Sie will im Grunde dasselbe, was Hildebrand gross und bedeutend in massvolle Strenge einkleidet und anstrebt, nur lässt die Art, in der sie Hubert Netzer vertritt, den individuellen Kräften mehr Spielraum.

A. Hudler: Adam

Netzer's phantasievolle Kunst zeigt sich am schönsten in seinen Brunnenschöpfungen, in der Gruppe auf einem Münchener Platz, wo ein Triton mit einer Schlange spielt, die Wasser auf ihn herabspeit. Ferner in dem herrlichen Narziss-Brunnen, der vom bayerischen Staat erworben, im Hofe des neuen Nationalmuseums aufgestellt ist. Und weiterhin in dem Orpheus-Brunnen, der die heurige Jahresausstellung im Glaspalast schmückte. Diese Brunnenschöpfungen gemahnen in ihrer poetischen Erfindung und in den reizvollen Formen an köstliche Brunnenbilder, wie wir sie in alten prächtigen Städten noch überall finden. Dieser Künstler hat sich auch in dekorativen Gruppen zum Schmucke für Bauten hervorgethan. In dieser Hinsicht sind von Bedeutung die grosse Gruppe in Stein auf der Würzburger Universität «Prometheus als Lichtbringer», ein Motiv, das zu geistvollen Deutungen über die Reaktion Anlass gab und viel besprochen wurde. Von ausserordentlicher Schönheit sind die edlen Frauengestalten am Münchener Justizpalast. Netzer erweist sich in all' diesen Schöpfungen als ein originaler Künstler; in der Fülle der Motive äussert sich der Reichthum seiner Phantasie und Gestaltungskraft, den er in kräftig

anregenden Gebilden fort und fort kundgibt. Wir nähern uns bei der Betrachtung von Netzer's Kunstcharakter wieder den am Eingang ausgesprochenen Wünschen und ausgesteckten Zielen, dass die deutsche Plastik wie die antike in's Leben treten und als eine monumentale Raumkunst im Freien, wie als eine schmückende im Hause zur Geltung kommen möge.

Wir haben ein Stück Entwicklungsgeschichte unserer Plastik seit Anfang des neunzehnten Jahrhunderts vorgeführt und konnten bemerken, wie diese Kunst vom Stamme der Tradition abzweigte und ihr das rechte Gedeihen ermangelte; wie sie, ähnlich einer Treibhauspflanze, in den Ateliers der Bildhauer verkümmerte. Wie diese in kleinen Statuetten grosse bildnerische Vorstellungen und Empfindungen auszudrücken sich abmühten, da die natürlichen Bedingungen für die Plastik,

A. Hudler: Der Schnitter

im räumlich Grossen sich auszubreiten, fehlten. Wie aber trotzdem durch diese Arbeiten im Stillen ein Zug inniger Vertiefung und lebensvoller Empfindung in diese Kunst kam, der ihr bisher fremd gewesen, oder vielmehr seit der Frührenaissance abhanden gekommen war. Jetzt, da sie aus der Enge der Ateliers heraus wieder in's Freie, aus kleinen beschränkten Darstellungen in's räumlich Grosse gehen kann, von abstrakten Anschauungen zu lebendigen Vorstellungen fortgeschritten ist, jetzt kommt auch der künstlerischen Darstellung die Vertiefung des Empfindens, die Bereicherung der Form zu Gute. Wo könnten alle die Schätze herrlicher zur Anwendung kommen, als in den plastischen Schöpfungen im Hause, im Freien, auf Strassen und Plätzen und unseren Friedhöfen, überhaupt im engen Anschluss an unsere tägliche Umgebung, wie es im Alterthum der Fall war?

All' die Kräfte, wie wir sie einzeln kennen gelernt, in Bewegung zu setzen, all' die tiefen

H. Netzer:
Giebelfigur am Justizpalast

Quellen, die vorhanden sind, in's Leben hinüber zu leiten, dies bildet die Aufgabe der Kunstfreudigen, der Förderer und Unterstützer der Künste. Ein Füllhorn schöner Gaben ist bereit, auszuströmen und unser Leben zu schmücken. Unterstütze und fördere man die Künste auf die rechte Art, entlocke man dem Künstler die edelsten und besten Früchte ohne Hebel und Schraubstöcke, ohne Pressen und Blutegel anzulegen, auf eine vornehme menschliche Weise, mit wahrer Antheilnahme und warmem Mitempfinden an seiner stillschaffenden, schöpferisch bildenden Thätigkeit.

H. Netzer: Brunnenfigur

Wir sind mit unseren Betrachtungen bis mitten in eine fröhlich schaffende Gegenwart hineingerathen, da am alten Stamme der Tradition manches frische Reis angeschoben hat; wir können nicht Allen zumal unsere Aufmerksamkeit zuwenden und haben daher nur auf das Zunächstliegende, an dem sich der frische Trieb zu äussern beginnt, aufmerksam gemacht. Wir gedenken später in weiterer Folge aus der jungen Pflanzschule deutscher Plastik noch mit manchem blüthenvollen Zweig unsere Blätter zu schmücken.

H. Netzer: Entwurf für ein Denkmal

Flüchtig traten uns im künstlerischen Leben der Gegenwart Erscheinungen entgegen, in denen wir manche Probleme, die uns hier beschäftigt, in harmonischer Weise gelöst sahen und die zu mancher Deutung Anlass geben können, welche Wege die deutsche Plastik noch gehen wird, ehe sie sich selbständig zu äussern beginnt.

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00698 7263